

السنة الرابعة--العدد السابع والعشرون--صحيفة نصف شهرية تصدر عن مؤسسة أوكر للفنون التشكيلية-- الخميس--30-4- 2026م --12/ ذو القعدة/1447 هـ





الذكاء الاصطناعي.. نبوءة العدم التقني أمام أزلية الحبر وسيرة اليد المتعبة

يواجه التشكيل اليوم لحظة كاشفة تعيد صياغة مفهوم الإبداع من جذوره حيث يقف الفنان أمام مفترق طرق وجودي بين سلطة اليد التاريخية وبين جبروت الآلة الرقمية التي تدعي القدرة على اختزال آلاف السنين من التطور البصري في ضغطة زر واحدة.

إن ما نعيشه ليس مجرد تطور تقني بل هو انقلاب صريح على قدسية العناء الجمالي فبعدما كان الحبر يولد من رحم الدواية بصبر وأناة وبعدما كان الحرف العربي يُنحت بالبوصة نحتاً في فضاء الورق ليعكس روح كاتبه وهويته الصوفية نجد أنفسنا اليوم أمام تجهيز بصري فاقد للنبض يعتمد على القوالب الجاهزة والذكاء الذي لا قلب له.

إن استسهال التشكيل عبر البرمجيات الجاهزة والحروف المطبوعة التي تفتقر إلى رعشة اليد ونزق الحبر على السطح يضعنا أمام سؤال تاريخي: هل يمكن للآلة أن تدرك فلسفة المسافة بين النقطة والنقطة في ميزان الحرف أم أنها مجرد محاكاة باردة لجسد بلا روح؟ إن التخلي عن الممارسة اليدوية لصالح سرعة الإنجاز الرقمي هو في حقيقته إعلان عن موت الفرشاة لصالح السيادة التقنية وهو ما يهدد بتحويل المبدع من صانع للجمال إلى مجرد منسق لخيارات برمجية سلفية الصنع.

نحن في صحيفة أوكر لا ننحاز للماضي لمجرد الحنين بل ندق ناقوس الخطر حول ضياع الهوية البصرية في زمن العولمة الرقمية فالأصباغ التي لا تلوث أصابع صاحبها لا يمكنها أن تطهر وعي المتلقي والخط الذي لا يمر عبر معراج التعب الإنساني يبقى حرفاً ميتاً ولو تزين بألف لون اصطناعي. إن التحدي الحقيقي اليوم هو كيف نحمي التشكيل من التحول إلى مجرد صناعة استهلاكية باردة وكيف نعيد للدواية والفرشاة اعتبارهما كأدوات وحيدة وشرعية لتوثيق الوجود الإنساني في أبهى تجلياته.

رئيس التحرير

فسيفساء تونس:
حجر ينطق بالتاريخ وأنامل تخط مسقبل الذاكرة



تعد تونس منارة تاريخية لفن الفسيفساء، وهو ما تجلى بوضوح في «الملتقى الدولي الثاني للفسيفساء ثلاثية الأبعاد والنحت» الذي احتضنه المركز الجامعي للتنشيط الثقافي والرياضي بمنوبة خلال الفترة من 13 إلى 20 أبريل 2026. هذا الحدث لم يكن مجرد تجمع فني، بل كان تظاهرة ثقافية وإنسانية كبرى تحت شعار «إبداع ثلاثي الأبعاد.. ذاكرة منقوشة في الحجر».

مشاركة الفنانة فاطيمة بن لعلي

وفي سياق هذا الحدث، عبرت الفنانة التشكيلية التونسية فاطيمة بن لعلي عن اعتزازها بهذه المشاركة، حيث وصفت الملتقى بأنه محطة فارقة في مسيرتها الفنية. وأكدت بن لعلي أن العمل على الفسيفساء ثلاثية الأبعاد يمنح الفنان أفقاً أرحب للتعبير عن الذاكرة والهوية، مشيدةً بروح التعاون التي سادت بين المشاركين، وبالدور الحيوي الذي لعبه الطلبة في إضفاء طاقة إبداعية خاصة على الأعمال المنجزة.



لقد شهد الملتقى أجواءً مميزة جمعت بين الإبداع الفني والتبادل الثقافي، حيث تحولت أروقة المركز إلى ورشة عمل مفتوحة ضمت فنانين من مختلف المشارب. تميزت هذه الدورة بانسجام لافت بين الفنانين والطاقم المنظم، وبصمة شبابية واضحة من الطلبة المشاركين الذين أضفوا روحاً متجددة وتفاعلاً إيجابياً في إنجاز اللوحات الفسيفسائية، مما عزز قيم التعلم المشترك بين الأجيال الفنية.

ولم تقتصر الفعاليات على الجانب العملي، بل شملت برنامجاً أكاديمياً ثرياً تضمن ندوة علمية حول فن الفسيفساء، إلى جانب رحلات استكشافية للمواقع الأثرية مثل «كركوان» والمدينة العتيقة بتونس وسيدي بوسعيد، لربط الفن المعاصر بالجذور التاريخية والحضارية.

ختام يعيد إحياء روح الفسيفساء بأبعا ثلاثية

لقد كرس هذا المهرجان مكانة الفسيفساء كجسر للتواصل بين الثقافات، ووسيلة لإحياء الذاكرة الجماعية في تفاعل حي يجمع بين الفن، التاريخ، والإنسان.

شُرُوطُ النَّشْرِ

1- أن تتسم المادة المقدمة من تقارير ومقالات وقراءات بالأصالة والجدة المعرفية الكبيرة وبسلامة اللغة .

2- أن تكون المادة مكتوبة خصيصاً للصحيفة، ولا تقبل المواد المنشورة سابقاً .

3- أن ترفق سيرة ذاتية وصورة شخصية للمؤلف، في حالة الإرسال للمرة الأولى .

4- كما يجب أن يكون « العمل » نصاً أو صورة أو رسماً، غير « مُقرصن » أو مسروق . ويجب ألّا تكون حقوقه محفوظة لأي شخص أو جهة، وأن يكون واضحاً وغير متلاعَب به أو بأي من معطياته وعناصره .

5- أن يكون العمل المقدم صادقاً وموضوعياً ولا يهدف إلى أي نوع من أنواع التضليل أو الترويج لأي سلعة أو خدمة . ولا يهدف إلى أي نوع من أنواع التحريض أو الحضّ على الجريمة أو التعصب أو الكراهية، وألّا يتضمن أيّ نوع من أنواع التجريح الشخصي أو التشهير أو القدح والذم والقذف والتحقير .

6- عدم الإساءة للمقدسات أو مهاجمة الأديان أو الذات الإلهية، والابتعاد عن التحريض العنصري .

7- مراعاة قيم وعادات مجتمعنا العربي والإسلامي، بحيث لا يُسمح بنشر كل ما هو خادش للذوق العام وأو معيب .

8- يشترط أن يكون « العمل » واضحاً ومفهوماً وموثّقاً، وأن يكون كل اقتباس محدد المصدر والوصلات إليه (صحيفة، صحيفة، كتاب، موقع ...) .

9- لا تقبل الأبحاث والرسائل العلمية، نظراً للطبيعة الصحفية، ولكن من الممكن نشر أجزاء محددة كتحوير مقالي لصاحب الرسالة أو البحث نفسه .

10- لا يزيد عدد كلمات المقال عن 700 كلمة كحدٍ أقصى، مصححة ومراجعة ومطبوعة على برنامج word.

11 -إن زاد عدد اللوحات والرسومات التوضيحية المرفقة عن ثلاثة يرجى كتابة تسلسل الأولوية على كل واحدة، لمراعاة الجوانب الفنية الإخراجية .

12 في حالة الإشارات المرجعية يتم التقيد بالترتيب الآتي : كنية المؤلف، اسمه : اسم الكتاب، اسم المحقق (إن وجد) ، دار النشر، مكان النشر، رقم الطبعة، تاريخ الطبع .

13 يجب أن تكون الصور واللوحات المرفقة أو المراد نشرها على درجة عالية من الوضوح

14-. يجب أن توثق اللوحات الفنية بالطريقة الآتية : (اسم اللوحة، اسم الرسام، المادة الخام، المقاس الفعلي، اسم المعرض إن وجد) .

15- يكون توثيق الصور كالتالي : (اسم الصورة – اسم المصور – حجم الصورة الأصلي بالبكسل - تاريخ الالتقاط – نوع الكاميرا – الجهة التي يتبعها المصور إن أمكن) .

أوكر..الحرف بأبجدية اللون

مستشار التحرير
خالد خضير الصالحي

فرز وتجميع مرئي
الشؤون الفنية بالصحيفة

173 لوحة بصرية تُزهر في ربيعٍ الكويت التشكيلي



بين السيريالية والتجريد.. فرشاة الشباب ترسم ملامح الغد

الكويت | خاص - أوكر

في مشهدٍ فني مهيب يعكس حيوية الحراك الثقافي في البلاد، انطلقت فعاليات الدورة الحادية عشرة لمعرض الربيع التشكيلي، الذي ينظمه المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. المعرض الذي احتضنته قاعتا "الفنون و"أحمد العدواني بضاحية عبدالله السالم، لم يكن مجرد عرض تقليدي، بل تحول إلى منصة وطنية لإعادة صياغة المشهد الفني الكويتي بمشاركة 150 فناناً وفنانة.

تزاوج الأجيال.. 173 لوحة ومنحوتة

افتتح الأمين العام المساعد للمجلس، د. بدر الدويش، أروقة المعرض التي غصّت بـ 173 عملاً فنياً تنوعت بين "التصوير، النحت، الخزف، والخط العربي". ورصدت أوكر" في جولة بين الأعمال المعروضة تفوقاً لافتاً لفئة الشباب، الذين قدموا رؤى جمالية معاصرة تلاحمت مع خبرات الرواد، مما خلق حالة من العناق الفني بين المدارس الكلاسيكية والروح الشبابية المتجددة.

منصة الانطلاق نحو العالمية

تأتي هذه النسخة لتؤكد استراتيجية الدولة في رعاية الموهوبين؛ فالمعرض ليس مجرد احتفالية دورية، بل هو مصنع للرواد الذين شقوا طريقهم لاحقاً نحو الدراسة الأكاديمية والابتعاث الخارجي بفضل هذه المنصات. وقد برزت في النسخة الحالية قدرة الفنان الكويتي على الاحتفاء بالحياة عبر منظومة فنية

متكاملة، عكست نضجاً كبيراً في التعبير عن الأفكار الجادة والمخلصة.

قائمة الشرف.. أوكر"تنشر أسماء المبدعين المتوجين

على هامش الافتتاح، وبناءً على تقييم دقيق من لجنة تحكيم متخصصة ضمت (عادل المشعل، محمد الشيباني، د. عبير الكندري، د. نجلاء جمعة، وأحمد القصار)، تم الإعلان عن الفائزين بجوائز المعرض، وجاءت القائمة لتكرس أسماءً واعدة في سماء الفن التشكيلي الكويتي وهم:

محمد العجمي، سهير الزنكي، عبدالرحمن الحملي، علي البلوشي.

محمد الكندري، الشيماء عويهان، د. وليد أمير، منى الغربللي، يوسف القلاف، وأحمد مقيم.

عمق ثقافي

يُذكر أن معرض الربيع بات يشكل حجر الزاوية في إثراء المشهد الثقافي المحلي والإقليمي، حيث استطاع عبر تاريخه الطويل أن يكشف عن طاقات فنية هائلة حظيت لاحقاً بمنح التفرغ والرعاية الرسمية، مما جعل من الفن التشكيلي الكويتي رقماً صعباً في المحافل العربية والدولية.

صيرورة التأسيس والتحول المؤسسي

يمثل الحراك التشكيلي الكويتي في ربيع 2026 امتداداً لبنية مؤسسية راسخة بدأت ملامحها تتشكل منذ

تأسيس الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية في عام 1967. لم يكن التأسيس مجرد إشهار لكيان نقابي، بل كان إعلاناً عن ولادة مدرسة فنية خليجية تسعى لموضعة الفن المحلي ضمن سياقات عالمية. ومنذ تلك الانطلاقة، شهدت الرؤية الفنية تطوراً جذرياً؛ فانتقلت من مرحلة التوثيق الانطباعي المباشر للتراث والبيئة البحرية، إلى مرحلة التجريد الفلسفي واستنطاق الفراغ، وصولاً إلى توظيف التقنيات الرقمية والوسائط المتعددة التي تفرضها استحقاقات الفن المعاصر في الوقت الراهن.

تعددية الأجيال ووحدة المختبر الفني

اتسمت المشاركات في فعاليات شهر أبريل الجاري بتنوع جيلِي لافت، حيث تلاقت خبرات الرائدين الذين وضعوا اللبنات الأولى للفن الكويتي مع طموحات جيل الشباب المتأثر بمدارس ما بعد الحداثة. برزت في أروقة المعارض أسماء حققت حضوراً نقدياً عالياً مثل آثار الأنصاري وشريفة العوضي وهدى كريمي، حيث قدم هؤلاء الفنانون نماذج تعكس نضجاً في التعامل مع الكتلة واللون. هذا المزيج الجيلي لم يكن مجرد عرض للمهارات، بل تحول إلى مختبر فني حي يسمح بانتقال الخبرة التقنية من جيل الرواد إلى الشباب، مع احتفاظ

الأخير بخصوصية التعبير عن قضايا العصر الراهن.

فلسفة الطرح وانزياح الموضوعات

تجاوزت الموضوعات المطروحة هذا العام الأطر التقليدية للوحة المسندية، لتغوص في فلسفة الوجود والعلاقة الجدلية بين الإنسان والبيئة في ظل التحولات المناخية والتكنولوجية. سيطرت مفاهيم الاستدامة وتجليات الهوية في عصر العولمة على معظم الأعمال المعروضة، حيث لم يعد التراث يُستحضر كفلكلور جامد، بل كطاقة رمزية قادرة على التجدد. اتسمت الرؤية الفنية بمحاولة تعرية الواقع وإعادة صياغته

وفق رؤى سريالية وتجريدية، ما يعكس رغبة الفنان الكويتي في الانفتاح على الأسئلة الكونية الكبرى دون الانفصال عن جذوره المحلية.

الخامات التقنية وهندسة المقاسات

على صعيد التقنية الفنية، شهد المعرض تنوعاً ثرياً في الخامات؛ فإلى جانب اللوحات الزيتية والأكريليك ذات الكثافة اللونية العالية، برز حضور قوي للنحت على البرونز والخشب، بالإضافة إلى أعمال الغرافيك الدقيقة. تباينت المقاسات لتشمل جداريات ضخمة تفرض حضورها البصري على المتلقي، وأعمالاً مجهرية تتطلب تأملاً فاحصاً، مما يعكس تمكناً من أدوات التشكيل وقدرة على تطويع المادة لخدمة الفكرة الفلسفية. هذا التنوع في الوسائط يعزز من قيمة المعرض كمنصة احترافية ترفض القوالب الجامدة وتتبنى التجريب كمنهج أساسي في العملية الإبداعية.

الخصوصية والامتداد الثقافي

تظل الفعالية في جوهرها احتفاءً بالفنان الكويتي، حيث تخصصت كمنصة لإبراز النتاج المحلي وتوثيق مسيرته، إلا أنها في ذات الوقت تفتح آفاقاً للحوار الفني مع المحيط الإقليمي من خلال النقاشات النقدية المصاحبة. إن التركيز على المبدع الكويتي في هذه التظاهرة يهدف إلى تكريس الهوية البصرية الوطنية وتعميق البحث في الجماليات المحلية، مما يجعل من المعرض وثيقة بصرية حية ترصد تحولات المجتمع وتطلعاته عبر عدسة الفن التشكيلي الرصين.

التشكيل كرسالة اعتذار:

تحويل فوارغ الرصاص من أدوات فتك إلى أيقونات سلام



تحقيق: الشريدي--الجزء الثاني

بين ركام الدمار وأصداء الانفجارات التي لم تهدأ تماماً، ثمة عيونٌ تبصر ما لا يراه الآخرون؛ عيونٌ لا تقف عند حدود الفقد، بل تعيد صياغة الموت ليصبح حياةً متجسدة في تمثال أو لوحة. في هذا التحقيق، نسلط الضوء على «جماليات التدوير القسري»، حيث تتحول شظايا القذائف، وفوارغ الرصاص، وبقايا المعدن المتفحم من أدوات للفتك إلى مفردات لغة بصرية بليغة.

لم تعد «الخردة» هنا مجرد نفايات صلبة، بل أصبحت ذاكرةً معدنية مثقلة بالقصص، يطوعها الفنان التشكيلي المعاصر ليحررها من ثقلها العدواني ويمنحها أبعاداً إنسانية وجمالية فائقة. نحن أمام تجربة فنية تتجاوز مجرد التشكيل لتصبح فعلاً من أفعال المقاومة الثقافية حيث يواجه الفن قبح الحرب بجمال الفكرة، ويحول «مخلفات الموت» إلى «شواهد بقاء».

في الوقت الذي تضج فيه الشاشات بصور الدمار وتتحول فيه الأنقاض إلى مجرد أرقام في نشرات الأخبار، يبرز تساؤل جوهري حول مصير تلك البقايا حين تغادر ساحة المعركة وتدخل محترف الفنان، وهل يمكن لشظية قتلت يوماً أن تصبح قصيدة بصرية تحيي الذاكرة. في هذا التحقيق نستعرض رؤية الأستاذ مجدي بن رابح الأكاديمي والباحث في الفن التشكيلي من تونس، الذي يفكك جدلية العلاقة بين المادة والذاكرة وأخلاقيات الفن في مواجهة الفجيعة.

من أداة للقتل إلى نص أنثروبولوجي

يرى الأستاذ بن رابح أن الفنان المعاصر اليوم لا يشتغل على مادة خام بالمعنى التقليدي، بل هو منقب في تاريخ مشحون، فمخلفات الحرب من معادن ملتوية وأدوات فاقدة لوظيفتها هي في الحقيقة نصوص أنثروبولوجية، وهي شهادات لم تكتب بالريشة بل حدثت بالدم والنار، مما يجعلها أصدق من الأرشيفات التقليدية.

ويطرح بن رابح سؤالاً محورياً حول مدى قدرة الفنان على فك الارتباط بين المخلفات ووظيفتها التدميرية، حيث يرى أن الإجابة لا تكمن في محو الذاكرة بل في إعادة توجيه الإدراك، فالنجاح هنا لا يعني تجميل القبح، بل في القدرة على احتواء التوتر بين ما كانت عليه المادة كأداة قتل وبين ما أصبحت تمثله كرمز للمقاومة أو شاهد على المأساة.

إعادة التدوير.. مقاومة أنطولوجية أم استهلاك للألم

خلف كل قطعة فنية مشكلة من الركام تكمن فلسفة عميقة يصفها بن رابح بأنها مقاومة أنطولوجية للعدم، فهي محاولة لإنقاذ المادة من التحول إلى فضلة بلا معنى. ومع ذلك يحذر الأكاديمي التونسي من مخاطرة مزدوجة تتمثل في ترويض الفجيعة بحيث يصبح العمل وسيلة لتخفيف حدة الذاكرة بدل مساءلتها، أو السقوط في فخ الاستهلاك البصري حين يتحول الجرح إلى منتج جمالي قابل للاستهلاك السريع مما يفقد العمل قيمته الأخلاقية.

ويؤكد بن رابح أن العمل يتحول إلى استهلاك بصري حين يفصل عن سياقه الإنساني ويقدم كعنصر صادم فقط، أما حين يفتح أفقاً للتأمل فإنه يستعيد قيمته النقدية فوراً.

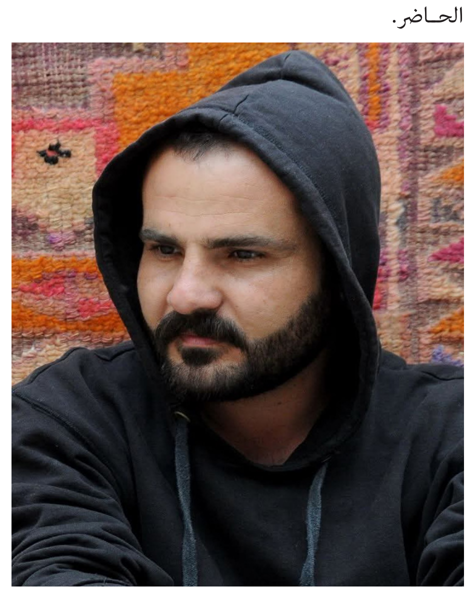
جدلية الفنان والمادة.. من يكتب التاريخ

في تحليل فريد للعلاقة بين المبدع وأدواته، يشير بن رابح إلى أن المادة في فن الحروب تملك أرشيفاً صامتاً، والعلاقة هنا جدلية بامتياز، فالفنان يعيد تشكيل السرد لكن المادة بآثار الزمن التي تحملها توجه هذا السرد وتقاوم اختزاله، والنتيجة ليست مجرد لوحة أو منحوتة بل هي عملية إعادة تفاوض مع التاريخ.

تتحول هذه الأعمال في المتاحف إلى شواهد حسية تساهم في صياغة ما يسميه بن رابح هوية ما بعد الصدمة، فهي تساعد على تنظيم الذاكرة داخل إطار قابل للفهم وتحويل الألم الفردي إلى ذاكرة إنسانية مشتركة، كما توفر مساحة للترميم النفسي بشرط تقديمها ضمن سياق نقدي يحميها من أن تصبح أيقونات جامدة.

الفن كفعل نجاة

في ختام رؤيته، يسلط الأستاذ مجدي بن رابح الضوء على التجارب التشكيلية المعاصرة لا سيما لدى الفنانات العربيات اللواتي يفككن الماضي لتحويله إلى مادة قابلة للتأويل المستمر. إن الضمانة الوحيدة لبقاء هذا الفن حياً هي ألا يتوقف عند وظيفته التذكارية، بل أن يظل مفتوحاً ونقاداً ومتفاعلاً مع الحاضر.



الفن الذي يشتغل على مخلفات الحرب لا يسعى لإنتاج الجمال بل لإعادة تعريفه في فضاء هش يقع بين الألم والجمال، ويبقى السؤال المعلق حول قدرة الفن على أن يكون وسيلة للنجاة لا من الحرب فقط بل من النسيان أيضاً، فالمؤكد في طرح بن رابح أن الفن هو الاختبار المستمر لقدرتنا على تحويل الدمار إلى معنى دون خيانة الذاكرة.

جماليات التمرد.. ديلان عابدين أمين وإمساك لحظة الضوء في الخراب

في سياق متصل يذهب الفنان التشكيلي العراقي ديلان عابدين أمين إلى أبعاد أكثر التصاقاً بالبيئة المباشرة للفنان، حيث يرى أن المبدع يستلهم أفكاره وخاماته في بناء العمل الفني من الواقع الذي ينتمي إليه مستخدماً بصره وحسه وبصيرته، وهو ما يفسر احتواء أعماله على بقايا مادية مباشرة مثل الخوذ العسكرية وقوانات الرصاص والشظايا.

ويعتبر عابدين أمين أن إنتاج العمل الفني هو رحلة بحث عن مواد وخامات غير مطروقة، انطلاقاً من كون الفنان إنساناً يثور ويتمرد بطبعه، لذلك فإن استخدامه لمخلفات الحرب ليس مجرد اختيار تقني بل هو موقف أخلاقي وتمرد على الخامات المألوفة، ومحاولة جادة للإمساك بلحظة جمال وسط ركام الخراب، فالمادة حين تتحول إلى فن تكتسب روحاً وقيمة مغايرة تماماً لما كانت عليه.

ومع ذلك يطرح الفنان العراقي تساؤلاً مراً حول جدوى الفن أمام استمرار المآسي البشرية، مشيراً



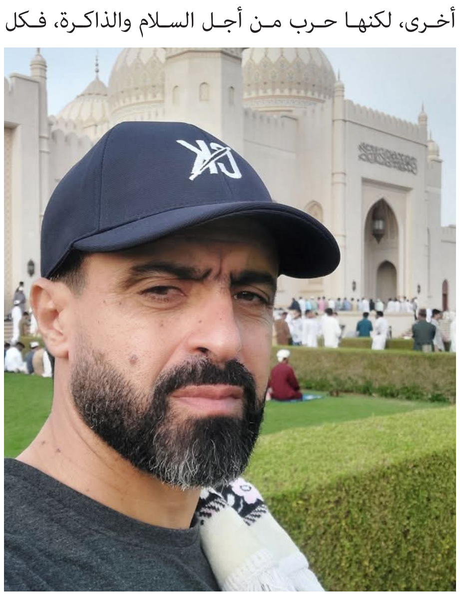
إلى أن كل المحاولات والتجارب الفنية عبر العصور لم تنجح في إيقاف الحروب، وطالما أن هناك إنساناً يقتل وطفلاً يجوع وآثاراً تدمر فإنه يشعر بضآلة قيمة ما ينتج من فنون، لكنه رغم هذا التشاؤم الوجودي يؤمن بضرورة الاستمرار في إنتاج الجمال والسلام، كفعل مقاوم يهدف إلى تقليل مساحة الظلال والحروب على كوكب الأرض.

نسيج المقاومة.. منيرة قدي وتحويل الأنقاض إلى صرخة لونية

ومن منظور مغربي يغتني بالحس الإنساني المشترك، تقدم الفنانة التشكيلية عائشة قدي رؤية مغايرة تتخذ من الفن أداة للتمرد والعصيان المدني ضد عبثية الحروب ومخلفاتها، فهي ترى أن دور الفنان لا ينتهي عند حدود التباكي على الأطلال أو توثيق المأساة، بل يتجاوزه إلى تفعيل طاقة المواد المدمرة ذاتها لضرب فكرة الحرب في مقتل.

وتعتبر قدي أن توظيف مخلفات الحروب في التشكيل هو فعل عصيان بامتياز، لأنه يرفض القبول بالهزيمة التي تمثلها تلك المواد، وحين تحول الفنانة شظية صدئة أو بقايا قماش خيمة لاجئ إلى جزء من نسيج عمل فني نابض بالحياة، فإنها تمارس نوعاً من الكيمياء الثورية التي تنتزع من المادة قسوتها وتمنحها صوتاً للاحتجاج، فالفن هنا ليس تجميلاً بل هو مواجهة عارية وقاسية مع الذاكرة الجريحة.

وترى التشكيلية المغربية أن ثورة الفنان تكمن في قدرته على جعل هذه المخلفات تخوض حرباً أخرى، لكنها حرب من أجل السلام والذاكرة، فكل



قطعة سكراب يُعاد تشكيلها هي بمثابة راية عصيان ترفض النسيان وتتحدى القوى التي تسببت في الدمار، وبذلك يتحول محترف الفنان من مساحة للعزلة الجمالية إلى خندق للمقاومة الثقافية التي تسعى لرأب الصدع في الروح البشرية، وإعادة بناء ما خربته الآلة العسكرية، ولو رمزياً، من خلال الألوان والخامات المعاد تدويرها.

تفكيك البنية البصرية والجمالية في تجربة التشكيل النسوي السوداني: كمالا إبراهيم إسحق نموذجاً





المنظور البلوري كفلسفة لإعادة صياغة الوجود

تمثل «البلورية» في تجربة كمالا إبراهيم إسحق الركيزة الفلسفية التي أعادت تعريف العلاقة بين المشاهد واللوحة، حيث تجاوزت مفهوم البعد الواحد للمادة نحو رؤية هندسية وروحية متداخلة. البلورية هنا ليست مجرد تقنية بصرية، بل هي إدراك بأن العالم يتكون من طبقات شفافة متراكمة؛ فكما تعكس البلورة الضوء وتكسره في اتجاهات متعددة، تقوم اللوحة بتفكيك العناصر المرئية وإعادة تركيبها في فضاءات تتداخل فيها الأزمنة. هذا المفهوم سمح للفنانة بنفي المركزية في العمل الفني، حيث لا توجد نقطة ارتكاز وحيدة للعين، بل شبكة

من العلاقات البصرية التي تجعل التكوين في حالة تدفق وتحول مستمر، مما يكسر جمود الصورة النمطية ويحولها إلى كائن حي يتنفس عبر أسطح متعددة.

جيولوجيا الجسد والارتباط العضوي بالأرض

تعتمد البنية التكوينية في هذه التجربة على وحدة عضوية تجمع بين الجسد الأنثوي وعناصر الطبيعة، حيث تتماهى الوجوه البشرية مع جذور الأشجار وبذور اليقطين في تلاحم بيولوجي معقد. هذا التشبيك البصري يعكس رؤية فنية تجعل من المرأة السودانية كائناً أرضياً بامتياز، تخرج ملامحه من طمي النيل ودرجات التراب المحروق. إن توظيف الألوان الزيتونية والبنية لا يأتي كخيار تزييني، بل كضرورة تعبيرية لترسيخ مفهوم الأصل الجيولوجي للشكل، مما يمنح الشخوص هيبة أنطولوجية تجعلها تبدو كأنها نبتت من رحم الأرض ولم تُرسَم عليها، وهو امتداد للفكر البلوري الذي يرى الإنسان كجزء من نسيج كوني متصل لا ينفصل عن بيئته.

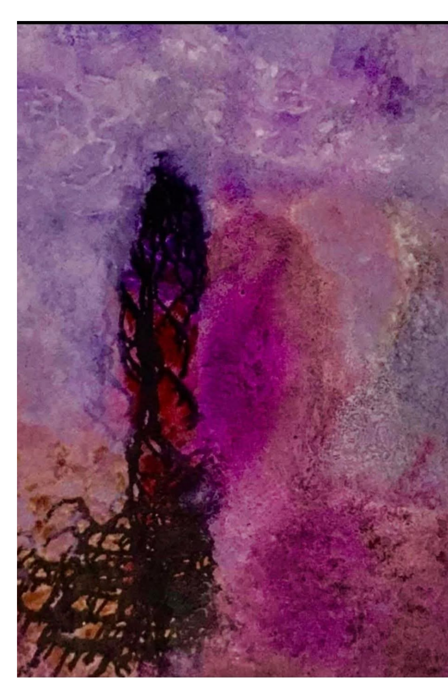
سيميولوجيا الطقس والمساحات السيكولوجية

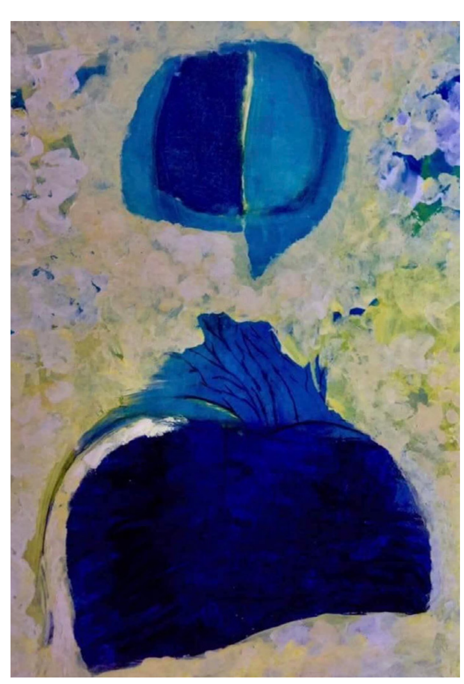
لتتحول اللوحة إلى مختبر لتحليل القوى غير المرئية عبر عدسة «الشفافية البلورية»، ويظهر ذلك جلياً في معالجتها لموضوع الزار والطقوس الروحانية. الفن هنا لا يكتفي بالتوثيق، بل يغوص في سيكولوجية الحركة لتجسيد حالات الوجد، حيث تظهر الأجساد والوجوه كأنها أطياف متداخلة تعبر فوق بعضها البعض. يتم اختزال الملامح وتكثيف التعبيرات لتصبح أشبه بالأقنعة التي تعكس الصراعات الداخلية، حيث تذوب الحدود بين المادي والروحي. هذا التداخل يجسد جوهر الفلسفة البلورية التي تؤمن بأن الحقيقة لا تكمن في السطح الخارجي، بل في ما يترسب خلف الطبقات المتعاقبة من الشعور والذاكرة.

الديناميكية البصرية في جيل الامتداد والمقاومة

إن الامتداد النقدي لهذه التجربة تجلى في الجيل المعاصر الذي نقل «التحول البلوري» من الحيز خاصة في فن الجداريات. لقد تمت استعادة الجسد الأنثوي في الفن المعاصر ليس كرمز روحي فحسب، بل كفاعل ميداني، مع الحفاظ على الرؤية المتعددة الأبعاد التي تسمح بقراءة اللوحة من زوايا مختلفة. هذا التحول يعكس حيوية المشهد التشكيلي السوداني وقدرته على إعادة إنتاج أدواته التعبيرية بما يتلاءم مع التحولات البنيوية، مع التمسك بالجوهر الفلسفي الذي يربط الذات بالوطن في وحدة بصرية متماسكة.

فاطمة إسبر: انبعاث الضوء من المادة وإعادة صياغة الوجود







تجاوز فاطمة إسبر في تعاملها مع السطح التصويري مجرد الطلاء اللوني لتنتقل نحو بناء جيولوجي للوحة حيث تتحول الخامة إلى طبقات من الذاكرة المتراكمة التي تستدعي اللمس قبل النظر وتتجلى براعتها في تطويع الملمس الخشن ليصبح لغة صامتة تحكي عن جراحات الزمن وعنفوان البقاء فتغدو النتوءات والبروزات فوق القماش بمثابة تضاريس نفسية تعكس اضطراب الروح وسعيها نحو التحرر من قيد السطح المستوي إلى رحابة الفضاء الوجودي.

فلسفة الضوء والاحتراق اللوني

تنبثق الألوان في عوالم إسبر من صراع أبدي بين العتمة والانبثاق حيث يطل الأرجواني بوقار جنائزي ليعلن عن سيادة الروح وغموضها الوجداني بينما ي توهج الأحمر المعتق والدرجات الترابية كأصداء لانفجارات داخلية قديمة وتحضر هذه الألوان لا بوصفها زينة بصرية بل كحالات من الانصهار الوجودي الذي يربط الكائن بجذوره الكونية ويجعل من اللوحة مساحة للاشتعال الصامت الذي يحيل المرئي إلى لغة من العاطفة المحضة.

كائن الظل وعزلة الكينونة

يحتل الإنسان في رؤية إسبر الفلسفية مركز الدائرة لكنه يحضر كطيف متجرد من التفاصيل المادية المباشرة حيث تغيب الملامح وتنمحي الحدود الفاصلة بين الجسد والفضاء المحيط ليتجلى الجوهر الإنساني في أبهى صور اغترابه ووحدته إنها ترسم ما وراء الوجه وتنفذ إلى العزلة التي تسكن الكائن البشري في مواجهة مصيره فتتحول الشخوص إلى رموز باحثة عن معنى خلف صمت الوجود وتغدو الأنثى بفيض حضورها الطيفي معادلاً موضوعياً للخصب الكوني والذاكرة التي لا تنطفئ.

هندسة الفراغ وسيمياء التكوين

يعتمد البناء البصري في أعمالها على توازن دقيق بين الكتلة والفراغ حيث تنتصب الأشكال العمودية كأعمدة روحية تقاوم الذوبان في محيطها المضطرب ولا يعمل الفراغ هنا كمساحة مهملة بل كقوة فاعلة تحاصر الكائن أو تمنحه المدى ليتحرك في قلقه الخاص مما يخلق تكويناً بصرياً يمتلك إيقاعاً درامياً يدفع المشاهد إلى التساؤل عن تلك المسافة الفاصلة بين ما يظهر على السطح وبين الحقيقة الغائرة في أعماق اللوحة وتلك هي الفلسفة التي تجعل من أعمالها مرآة تعكس تجاعيد الروح لا تفاصيل الجسد.

تتجلى تجربة الفنانة التشكيلية السورية فاطمة إسبر كرحلة بصرية ممتدة، حيث يشكل تراكم الخبرة الجمالية لديها المحرك الأساسي للتحول من رصد التفاصيل المرئية إلى ابتكار عوالم تجريدية ممعنة في الفلسفة. إن انفلاتها من سطوة الواقعية لم يكن مجرد تخلٍ عن الشكل، بل كان عبوراً واثقاً نحو جوهر الأشياء، حيث استبدلت المحاكاة المباشرة بلغة بصرية تعتمد على الاختزال وتفتيت الكتلة، مما جعل اللوحة فضاءً مفتوحاً يتجاوز الحدود الجامدة للأجسام.

وفي مسار هذا التحرر، نجد أن إسبر قد تخلصت من مفهوم ثقوب الضوء التقليدية التي تعتمد على مصادر الإضاءة الخارجية والظلال الواقعية، لتخلق بدلاً منها ضوءاً باطنياً يشع من قلب المادة اللونية ذاتها. هذا الضوء الجواني منح أعمالها طابعاً صوفياً، حيث لم تعد الألوان مجرد أصباغ، بل غدت طاقات تعبيرية تذوب فيها الفواصل بين العتمة والنور، مما يمنح المتلقي شعوراً بالانعتاق من ثقل المادة.

لقد أدى هذا التراكم المعرفي والفني إلى صياغة نص بصري فلسفي بامتياز، يطرح أسئلة الوجود والغياب والحضور من خلال ضربات ريشة توحي أكثر مما تصرح. فالفراغ في لوحتها يكتسب قيمة وجودية توازي قيمة العناصر المرسومة، والشخوص يظهرون في حالة من التماهي مع الفضاء المحيط، وكأنهم في رحلة عبور أبدي. هكذا استطاعت فاطمة إسبر أن تحول اللوحة من مجرد مشهد بصري إلى رؤية كونية، متحررة من قيود الزمن والمكان، لتقدم فنًا يقرأ الروح قبل أن تخاطب العين.

حوار الصمت

الفراغ ليس عدماً، بل لغة تشكيلية نابضة بالحياة



نيرمين عليم- تشكيلية/ مصر

عندما نقف أمام عمل فني، غالباً ما تنجذب أعيننا إلى الكتل، الأجسام المرسومة، الخطوط المتعرجة، البقع اللونية الصاخبة، لكن سرعان ما نكتشف أن ما يجعل هذه العناصر ذات معنى ليس وجودها في حد ذاته، بل ما يحيط بها من فراغ.

الفراغ ذلك الحيز الذي لا نرسم فيه شيئاً، والذي غالباً ما نهمله في القراءة السريعة، معتبرين إياه مجرد «خلفية» أو «مساحة متبقية»، لكن الحقيقة مختلفة تماماً في العمل التشكيلي فالفراغ ليس عدماً، وليس فقراً، وليس عجزاً عن الرسم، بل عنصر نشط، فاعل، يتحدث لغة خاصة به، لغة الصمت الذي يسبق الكلمة، المسافة بين نغمتين موسيقيتين، التنفس بين جملتين في قصيدة، إنه الرفيق الصامت الذي يمنح الكتلة قيمتها، كما يمنح الليل للنجم قيمته.

لذلك؛ سنغوص في مفهوم الفراغ بصفته مادة تشكيلية حية، نتتبع تاريخه في الفنون العالمية، ونكشف كيف استطاع كبار الفنانين توظيفه ليصبح أحياناً أكثر تعبيراً من الكتلة نفسها.

أولاً: سيكولوجيا الفراغ – لماذا تحتاج العين إلى الصمت؟

لإستيعاب أهمية الفراغ، يجب أن نبدأ من المتلقي نفسه، العين البشرية ليست آلة تصوير تسجل كل ما تراه بدقة متناهية فقط، العين كائن حي يتعب، ويحتاج إلى راحة، ويبحث عن أنماط ليفهم ما يراه، ويقول عالم الأعصاب البصري «إليانور جيبسون» أنه أجرى تجارب أظهرت أن الدماغ يتعامل مع الفراغ والكتلة كوحدتين مستقلتين، فعندما ننظر إلى لوحة مليئة بالتفاصيل، يرتفع النشاط الكهربائي في مناطق معينة من الدماغ بسرعة، ثم يبدأ بالتراجع بعد ثوانٍ قليلة بسبب ما يُسمى «الإرهاق البصري»، لكن عندما تحتوي اللوحة على فراغات متعمدة، فإن هذه الفراغات تمنح الدماغ فسحة من الوقت لإعادة التنظيم، مما يطيل فترة الاهتمام ويخلق تجربة تأملية أعمق.

هذا يفسر لماذا نشعر بالراحة أمام لوحات «أجنيس مارتن» ذات الخطوط الرفيعة على خلفية بيضاء شاسعة، ولماذا نشعر بالتوتر أمام لوحات «جاكسون بولوك» المكتظة بالخطوط المتشابكة؛ ذلك أن الأول يترك للعين مساحة للتنفس، والثاني يغرقها في بحر من المحفزات.

لكن الأمر لا يتعلق فقط بالراحة البيولوجية، كون الفراغ يلعب دوراً نفسياً قويًا، يشرح عالم النفس الفني «رودلف أرنهايم» في كتابه «الفن والإدراك البصري» أن الفراغ يعمل بمثابة «حاجز نفسي» يفصل بين الأشكال المختلفة، ويمنعها من التصارع. عليك أن تتخيل لو أن جميع الحروف في هذه الصفحة كانت ملتصقة ببعضها دون فراغات – كيف كانت ستصبح القراءة؟، نعم مستحيلة، هذا يدل على أن الفراغ بين الكلمات يجعل اللغة مقروؤة، وكذلك الأمر في الفن: الفراغ بين الخطوط هو ما يجعل الشكل مُتأملاً.

ثانياً: التاريخ الطويل للفراغ في دروس من الشرق والغرب

في الشرق: الفراغ «بيت الروح»

لطالما نظرت الفنون الشرقية إلى الفراغ بعين التقديس، نجدها في تقليد الرسم بالحبر الصيني (شوي مو هوا)، هناك قاعدة ذهبية تقول: «لا ترسم كل شيء، اترك للروح مكاناً تسكن فيه»، الفراغ في اللوحة الصينية ليس خطأ أو نقصاً، بل عنصر متعمد يحمل اسم «ليو باي» أي «البياض المحفوظ»، والفنان لا يملأ اللوحة أبداً، بل يترك مساحات بيضاء من الورق لا تمسها الفرشاة، هذه المساحات ليست سماء ولا ماء ولا ضباباً – لكنها يمكن أن تكون كل هذه الأشياء في آن واحد، والمتلقي مدعو لإكمال هذة اللوحة بخياله.

الفنان «شيتاو» (1642-1707 م) أحد أعلام مدرسة الرسم الصينية، قال: «الفراغ الواحد يمكن أن يحتوي على عشرة آلاف مشهد»، وفي لوحاته الشهيرة لأراضٍ جرداء، نجد جبالاً مرسومة بحبر خفيف، ثم مساحات بيضاء شاسعة تُمثل الضباب أو النهر أو الفراغ الوجودي نفسه، الجبل موجود، لكن ما يمنحه عظمته الفراغ المحيط به.

هذا المفهوم تجاوز الرسم إلى فنون أخرى مثل: الشعر، الخط، والحدائق اليابانية (فن تسوكياما)، مثل: حديقة «ريوان جي» الشهيرة في كيوتو ليست سوى 15 حجراً موزعة على بحر من الحصى الأبيض، الفراغ هنا ليس أرضاً خالية، بل «بحر التأمل» الذي تعوم فيه الجزر الحجرية، يجلس الراهب أمامها لا يرى الحجارة فقط، بل يرى الفراغ الذي يروي قصة أعمق.

في الغرب: بين الخوف من الفراغ واحتضانه

في البداية ظلت العلاقة مع الفراغ متوترة قرون من الزمان؛ حيث كانت الكلاسيكية الأوروبية تميل إلى «رهاب الفراغ«Horror Vacui))، تعبير صاغه الناقد «ماريو براز» لوصف هوس الحضارة الرومانية بملء كل سنتيمتر من السطح بالزخارف، كذلك لوحات عصر النهضة في بداياتها، نادراً ما تجد خلفية فارغة تماماً: إما منظر طبيعي، أو قماش منسوج، أو سماء مليئة بالملائكة.

لكن التحول بدأ مع «إدوارد مانيه» في القرن التاسع عشر، ولوحته الشهيرة «النادي (أولمبيا)» التي صدمت الجمهور ليس فقط بسبب عري المرأة، بل بسبب الفراغ المفاجئ حولها: خلفية داكنة مسطحة، لا ستائر، لا أعمدة، لا منظر طبيعي، كان الفراغ هنا تحدياً مباشراً للتقاليد، وعلق «مانيه»: «لست بحاجة إلى ملء كل شيء، الكتلة وحدها تكفي».

ثم جاء «ماليفيتش» في 1918 ليضرب بقبضته على الطاولة: لوحة «المربع الأبيض على خلفية بيضاء»، عمل فني لا يحتوي إلا على مربع أبيض باهت على خلفية بيضاء أخرى، وسخر الجمهور قائلاً: «هذا ليس شيئاً!» لكن ماليفيتش أجاب: «هذا هو الصفر المطلق للرسم، والبداية الحقيقية للفن الحديث»، الفراغ هنا ليس غياباً، بل حضور خالص، إنه العدم الذي يحوي كل الاحتمالات.

في الستينيات، ذهب «لوتشيو فونتانا» إلى أبعد من ذلك: شق قماشه بسكين حاد، لم يضف لوناً، لم يرسم خطاً، فقط شق فراغاً حقيقياً، وقال: «أنا لا أصنع لوحة، أنا أصنع فراغاً، الثقب يحرر الفضاء، ويدعو البعد الرابع للدخول»، وكأن شقوقه بوابات إلى المجهول.

أما هنري مور سيد الحوار بين الكتلة والفراغ، فإذا كنا سنختار فناناً واحداً يجسد فلسفة الفراغ النشط، يكون النحات البريطاني هنري مور (1914- 1986م)، إنك لا تجد كتلة واحدة متكاملة، بل تجد ثقوباً وفجوات وفراغات تتوسط الجسد الحجري، ولننظر إلى أشهر أعماله: «الوضعية المتكئة» (Reclining Figure)) في أشكالها المتعددة، الجسد منحني، الرأس صغير، الأطراف ممتلئة، لكن في وسط الجذع – ثقب، ليس خدشاً، ولا صدعاً، بل فجوة يمكن للضوء أن ينفذ خلالها، ماذا يفعل هذا الثقب؟

- يدعو عين المشاهد للتجول، العين لا تقف على سطح التمثال، بل تدخل فيه، وتخرج من الجانب الآخر، وتعود.
- يخفف من وطأة الكتلة، تمثال حجري وزنه أطنان يبدو فجأة خفيفاً، طائراً تقريباً.
- يخلق حواراً بين الداخل والخارج، من خلال الضوء الذي يمر عبر الثقب، فيرسم ظلاً متغيراً على الأرض، ويصبح الفراغ نفسه صانعاً للشكل.

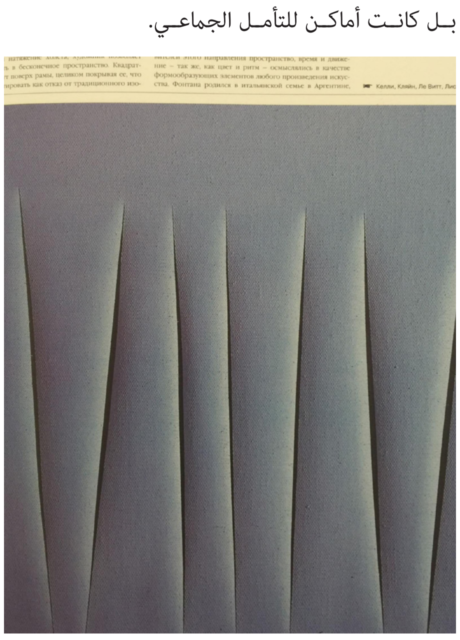
يقول هنري مور: «الثقب ليس غياباً للمادة، بل وجود الفراغ، عندما أنحت، أفكر في الفراغ بنفس القدر الذي أفكر فيه في الكتلة، الفراغ له حجم، له شكل، له كثافة بصرية، وأنا لا أحفر ثقباً في الحجر؛ أنا أصنع كتلة من الفراغ محاطة بالحجر»، هل هناك فرق؟

نعم، حولت هذه العبارة النظرة إلى الفن تماماً، وفجأة، لم يعد الفراغ يُمثل الخلفية السلبية، بل أصبح الشكل، والكتلة مؤطرة له.

الفراغ في عصر الزخم البصري

اليوم، نعيش في زمن لم يسبق له مثيل من حيث الكثافة البصرية، هواتفنا تفيض بالإشعارات، لوحات الإعلانات تصرخ في وجوهنا، وسائل التواصل الاجتماعي تغذينا بآلاف الصور يومياً، أعيننا تُعاني مما يسمى «التلوث البصري» (Visual Pollution).

في هذا السياق، يصبح الفراغ في الفن ليس مجرد خيار جمالي، بل ضرورة إنسانية ملحة، الفنان المعاصر «أولافور إلياسون» يدرك ذلك جيداً، في تركيبه الشهير «الطقس«The Weather Project))، في متحف «تيت مودرن»، ملأ القاعة الضخمة بضوء برتقالي وضباب، لكنه ترك فراغات هائلة بين الزوار وبين العمل، هذه المساحات الفارغة لم تكن نقصاً، بل كانت أماكن للتأمل الجماعي.



كذلك، حركة «مينيمال آرت» (الفن الأقصى) في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي كانت احتجاجاً صريحاً على الامتلاء. «دونالد جاد» يصنع صناديق معدنية متطابقة، ويرتبها على الجدار بمسافات متساوية، ويقول: «الفراغ بين الصناديق يخلق الإيقاع»، ايضًا «كارل أندريه» يصف ألواحاً معدنية على الأرض، والفراغات بينها تسمح للمشاهد بالمشي داخل العمل الفني نفسه.

وتقول الناقدة «سوزان سونتاج»: «تفسير العمل الفني في قتله، وأفضل طريقة لرؤية الفن الوقوف في صمت أمامه، والسماح للفراغات بالتحدث».

منهجية للفنانين – كيف توظف الفراغ؟

إذا كنت فناناً تشكيلياً، كيف يمكنك أن تجعل الفراغ شريكاً لك؟

١.تعلم الحذف

يجب أن تسأل نفسك: هل هذه التفصيلة ضرورية؟ هل هذا اللون يضيف معنى؟ كل عنصر زائد يقتل الفراغ، وكل فراغ ميت يقتل الكتلة، والعبرة ليست في كمية ما ترسمه، بل في نوعية ما تتركه.

اجعل الفراغ موجهاً

الفراغ ليس كتلة واحدة، بل يمكنك أن تصنع فراغات ضيقة تؤدي العين إلى نقطة معينة، وفراغات واسعة تمنح إحساساً بالحرية، وفراغات غير منتظمة تخلق توتراً دراميأً.

جرب العكس، أي ارسم الفراغ بدلاً من الكتلة

إن تقنية «الشكل السالب» (Negative Space))، تعتمد على رسم المساحة حول الجسم بدلاً من رسم الجسم نفسه، فلتتخيل كرسياً: بدلاً من رسم قوائمه وظهره، ارسم الفراغ بين القوائم والظهر، ربما كانت النتيجة مذهلة.

استخدم الفراغ لخلق إيقاع

في التصميم الجرافيكي، يقول المبدأ: «التكرار من دون فراغ فوضى، بينما التكرار مع فراغ موسيقى»؛ لذا حاول توزيع عناصرك بمسافات متساوية أو غير متساوية، وانظر كيف يتغير الإحساس لديك.

لا تخف من الفراغ

أخيراً، تذكر أن الفراغ شجاعة، يحتاج الفنان إلى ثقة كبيرة ليترك مساحة بيضاء على قماشه، بينما كل غريزته تقول له «املأها»، لكن كما يقول الفنان الصيني «وانغ وي»: «في لوحتي، أترك بقعة بيضاء للريح لتعبر».

هل تأكدنا أن الفراغ ليس عدماً، الفراغ يعني الحيز الذي تعيش فيه الأشكال، والنفس الذي تتنفسه الكتل، والصمت الذي يجعل الأصوات ذات معنى، وكل عمل فني عظيم في واقع الأمر، حوار دقيق بين المرسوم والغير مرسوم، بين الممتلئ والخالي، بين الصوت والصمت.

إن الفنان الحقيقي لا يسأل «ماذا سأرسم؟» بل يسأل «ماذا سأترك فارغاً؟»، لأنه يدرك أن ما يتركه فارغاً قد يكون أكثر بلاغة مما يملؤه.

وفي زمن يصرخ فيه كل شيء ليجذب الانتباه، يظل



الفراغ أعلى درجات الثقة الفنية، إنه دعوة مفتوحة للمشاهد ليشارك في صنع المعنى، ليضع خياله حيث وقفت الفرشاة، ليكمل الحوار الذي بدأه الفنان بصمت

لذا، في المرة القادمة التي تقف أمام عمل فني، لا تنظر فقط إلى الموجود، بل انظر إلى ما هو غير موجود. استمع إلى الصمت بين الخطوط، هناك، في قلب الفراغ، ستجد المعنى الحقيقي للفن.

المراجع المقترحة

- (1974) Arnheim, Rudolf. Art and Visual Perception
- (1966) Moore, Henry. Henry Moore on Sculpture •
- Zeki, Semir. Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain (1999)
- (1966) Sontag, Susan. Against Interpretation





عرض وتقديم: خضير الزيدي- العراق

كتاب (تنويعات هندسية) للفنان جبران طرزي: تحليق بجناحي الهوية والحداثة





لا يخفى على قراء جريدة (أوكر) الغراء وجود عشرات المصادر المهتمة بالنقد الفني، والتي وثقت عبر أوراقها قراءات للفن من خلال اشتغالات متعددة ومتنوعة.

ولعل ما يميز الحقل النقدي العربي هو انجذابه للاهتمام بالتنظيرات الغربية ومدارس الفن الأوروبية، والكشف عن أوجه القرابة الأسلوبية بين التقليد والتجديد، والتمسك بخيارات خصوصية الأسلوب الفني لدى أغلب الفنانين وأهم مراحل إنتاج أعمالهم.

وإذا كان الدرس النظري والتوجه المعرفي سمة تلازم النقاد، فإن الوقوف عند كتاب الفنان والأديب اللبناني جبران طرزي الموسوم بـ (تنويعات هندسية) سيعيد إلينا النظر في قراءة اسمه كفنان تجريدي هندسي ومنظر يمثل عمله ترابطاً وثيقاً بين الحداثة والأصالة.

أبعاد الاهتمام بتجربة طرزي

يجيء هذا الاهتمام من بابين مختلفين:

الانتماء للهوية: فنان منجذب لهويته العربية من منطق الانتماء الجذري.

العمق الفلسفي: فنه لم يأتِ من فراغ، بل استند إلى تنظيرات اشتغل عليها وأسس لها ضمن فلسفة خالصة تقوم على منطق المستويات الرياضية، وفق أحكام مسبقة تنتمي لدراسة وتفكير وبحث متواصل.

مميزات الكتاب تنظيراً وتطبيقاً

صدر كتاب (تنويعات هندسية) باللغتين العربية والفرنسية عن (دار الفنون الجميلة، لبنان، 2007).

قدم فيه طرزي تصوراته الفلسفية والجمالية حيال فكرة الفن التجريدي الهندسي، موضحاً ذلك من خلال بحث موضوعي وتحليلي يخص احتمالات تركيب مفهوم (القائم والنائم).

تميز الكتاب بتعدد أعمال الفنان وتنوعها، والتي تناولها ضمن مفردات تشكيلية وتراثية. كما يطلع القارئ في متن



الكتاب على بيانه المعرفي حول تأمل ماهية الفن وهويته، والهيمنة الثقافية، وتحديد الترابط بين الحداثة والتراث.

مفهوم (القائم والنائم): يشرح المؤلف هذا التركيب التقليدي مشيراً إلى أن "القائم" (مستطيل/ مستقيم) يأتي في العمل الفني بشكل عمودي، أما "النائم" فهو مستطيل ممدد يبدو بشكل أفقي. يترابط "القائمان والنائمان" معاً حول المربع المحوط لينتج عن ذلك الوحدة الأساسية للتركيب الهندسي.

ينقلنا الفنان في كتابه لشرح تلك السلسلة، فنقرأ أن تكوين الوحدات المربعة والمستطيلة الـ 185 في تركيب كبير (حيث تحيط أربعة مستطيلات بمربع محوط) يهدف لبناء شكل فني بصياغة رياضية مشيدة على التوافق والانسجام. يضم الإصدار أكثر من 145 عملاً فنياً، هي نتاج الفترة من بداية الثمانينيات وحتى تسعينيات القرن المنصرم.

الفلسفة الفنية عند طرزي

يشرح طرزي في كتابه أن شبكته تشكلت انطلاقاً من "بلاطات" مربعة مقسومة إلى مستطيلين، مبيناً أنه من كل نقطة التقاء بين أربع بلاطات تظهر أربعة تركيبات تقليدية لإدخال المربع.

يؤكد المؤلف أن: "فن الرسم هو مغامرة الخطوط والألوان"، ويذكّرنا بمقولة (بول كلي): "عندما يفقد الفن قدرته على التعبير، حينها يصبح زينة".

ويرى طرزي أن بحوث المنظور التي شكلت قواعد الفنون احتكرت التمثيل الطبيعي للغة التصوير من عصر النهضة حتى الانطباعية. لكن الإشارة الأهم تكمن في اهتمامه بالموروث، إذ ينبهنا إلى أن الفن التجريدي (الغنائي أو الهندسي) وجد جذوره في عناصر الخشب المخصصة للتجميع في "الديوان الدمشقي".

رغبة الشرق والحداثة

إن تأصيل روح الفن الشرقي جعل طرزي يقدم كتاباً تنظيرياً وتطبيقياً تحتاجه مكتبات الفن المعاصر، فهو يحيي التفكير بالتجريد ويعزز الهوية دون قطيعة مع الحداثة الغربية. الكتاب الذي يقع في 175 صفحة من الحجم الكبير، يقدم اثنتي عشرة سلسلة تحت عنوان "رغبة الشرق".

سيرة جبران طرزي الفنية والأدبية:

المولد والنشأة: وُلِدَ سنة 1944 في دمشق، ونشأ في بيت تراثي لأسرة امتهنت لأكثر من 160 سنة الحرف المشرقية (الأرابسك والزخرفة).

التكوين: قضى فترة في المغرب حيث نهل من فنونها البصرية، ثم عاد إلى بيروت ونال إجازة في الحقوق ودراسات في الفلسفة.

الإنتاج الأدبي: أصدر رواية "معصرة الزيتون" في باريس سنة 1996.

الحضور العالمي: دخلت أعماله "المتحف العربي للفن الحديث" في قطر (2015)، وعُرضت لوحاته في باريس (2016) إلى جانب الفنان العالمي "فازاريلي" (Vasarely).

الإرث الأكاديمي: في عام 2024، أُدخلت تجربته ضمن منهج الدراسات العليا في "الجامعة اللبنانية".

الرحيل: غيبه الموت عام 2010

انبعاث الهياكل الأثيرية: سيميولوجيا الطي وتجليات الشخصانية في فوتوغرافيا سعيد العبد

تطرح التجربة البصرية للدكتور سعيد العبد تساؤلاً فلسفياً عميقاً حول ماهية المادة وقدرة العين المبدعة على استنطاق العدم البصري، محولاً عنصراً استهلاكياً هامشياً وهو المناديل الورقية إلى مسرح ملحمي تتصارع فيه الكتل والظلال. إننا أمام عملية أنسنة للمادة الصماء عبر استغلال ذكي لتقنيات التصوير الضوئي التي تتجاوز مجرد التسجيل إلى مرحلة الخلق البصري السيريالي.

أولاً: فلسفة التكوين واختزال الفضاء الهلامي

يعتمد العبد في بناء لوحاته الفوتوغرافية على مبدأ التكثيف الدرامي للطيّات. فالمناديل هنا ليست أسطحاً ورقية، بل هي تضاريس جيولوجية ومناخات سديمية. هذا الفضاء الهلامي الذي يحيط بالشخوص لم يأتِ من فراغ، بل هو نتاج تلاعب دقيق بعمق الحقل وتوظيف الضوء كأداة نحتية لا كأداة تنويرية.

التكوين البصري: يميل الفنان إلى التكوينات العضوية المتداخلة التي توهم العين بوجود حركة مستمرة داخل الكادر، وكأن هذه الشخوص في حالة تحول دائم من الحالة الغازية إلى الحالة التجسيدية.

ثانياً: سيكولوجية الظلال والطبقات اللونية

تلعب الطبقية اللونية في أعماله دور البعد الرابع؛ حيث نجد تدرجات تمتد من البياض الناصع الذي يمثل الضياع واللانهاية، وصولاً إلى الظلال الرمادية والزرقاء العميقة التي تمنح الشخوص ثقلاً وجودياً.

الضوء كعنصر درامي: استطاع العبد استغلال نفاذية الورق للضوء ليخلق تأثيراً يشبه الشفافية الأشباحية. هذا الضوء الذي يخترق الطبقات يمنح الأشكال ليونة تجعلها تبدو ككائنات هلامية أو أطياف تسبح في سائل كوني، مما يعزز النزعة السيريالية للعمل.

ثالثاً: صناعة الشخوص وظاهرة الباريدوليا الفنية

تتجلى عبقرية الفنان في قدرته على توجيه الصدفة المنظمة. فالشخوص التي نراها ليست مجرد طيات عشوائية، بل هي نتاج رؤية إخراجية تعتمد على الباريدوليا، وهي ظاهرة نفسية تجعل العقل يدرك أنماطاً مألوفة في أشكال غير مألوفة.

الأشباح السابحة: تظهر الشخوص في هيئات انسيابية، بعضها يوحي بالانكسار وبعضها بالتحليق، مما يحول المنديل من أداة للمحو إلى مادة للبناء والخلود الفني. إنها شخوص تولد من رحم الطيّ، وتكتسب ملامحها من الظل، وتستمد روحها من زاوية الالتقاط.

رابعاً: القراءة النقدية لما وراء المادة

إن العمل الفوتوغرافي عند سعيد العبد هو محاولة لتعرية الواقع من ماديته الصلبة. هو يقدم نقداً بصرياً للسطحية، فالمنديل الورقي، الذي يمثل قمة الزوال والهشاشة، يصبح في رؤيته الفنية كياناً صامداً يحمل ملامح إنسانية وقصصاً ميتافيزيقية.

تعد هذه التجربة نقلة نوعية في فوتوغرافيا العنصر الواحد، حيث استطاع الدكتور العبد أن يثبت أن الفن لا يحتاج إلى موضوعات ضخمة بقدر حاجته إلى رؤية قادرة على تحويل الهامشي إلى جوهري، والورق إلى أرواح، والضوء إلى فلسفة وجود. إنها سيريالية بصرية تنطق بالصمت وتجسد اللامرئي في ثنايا الأبيض.

تعتبر تجربة الفنان المصري سعيد العبد في تطويع المناديل الورقية وتحويلها إلى كائنات فنية عصية على التصنيف التقليدي واحدة من أكثر التجارب البصرية إثارة للدهشة، حيث ينجح في نقل هذا الوسيط اليومي الهش والمعد للاستهلاك السريع من دائرة النسيان إلى فضاء الخلود الفلسفي والجمالي. تبدأ هذه الرحلة من عوالم المادة البسيطة لتنافس في حضورها جبروت الرخام ومرونة الصلصال، مشكلة تجربة فريدة تدمج بين مهارة النحات وعين التشكيلي ورؤية الفوتوغرافي، لتتحول في نهاية المطاف طيات الورق المسكونة بالضوء إلى جغرافيا متكاملة للروح البشرية وتجلياتها.

جغرافيا الروح

إن فلسفة القبضة عند العبد تتجاوز مجرد التعامل مع مادة لينة، فهي لحظة مكاشفة يستنطق فيها الفنان الكتلة الكامنة داخل الفراغ، فعندما تقبض يده على المنديل، هو لا يجعلك تشعر بضعف الورق أو رقة أليافه، بل يمنحه هيبة الصخر العتيق. تبرز من بين تلك الثنايا شخوص تبدو وكأنها خرجت للتو من ورشة نحت كلاسيكية، حيث تتشكل الحواف الخشنة والنتوءات ببراعة توهم العين بصلابة الحجر، بينما يظل الجوهر مجرد ألياف ورقية رقيقة. هذا الفعل الإبداعي هو نحت بالضغط وتشكيل باللمس، يحول الحركة العفوية إلى رؤية قصدية، ويجعل من المهمل أثراً فنياً يحمل ثقل المنحوتات التاريخية وعمق اللوحات التشكيلية العالمية، حيث تلتقي أنامل الفنان بليونة الورق لتعيد صياغة الألياف الضعيفة إلى تضاريس توحي بالقوة والشموخ.

فلسفة القبضة

لتجاعيد الورق يمنح العمل صبغة أنطولوجية تجعل المشاهد يتساءل عن سر قدرة المادة الهشة على محاكاة الكينونة البشرية بكل تفاصيلها ودراميتها، محولة الحركة العفوية المحكومة بالرؤية الفنية إلى قصص صامتة تروي حكايا الوجود.

كائنات الورق

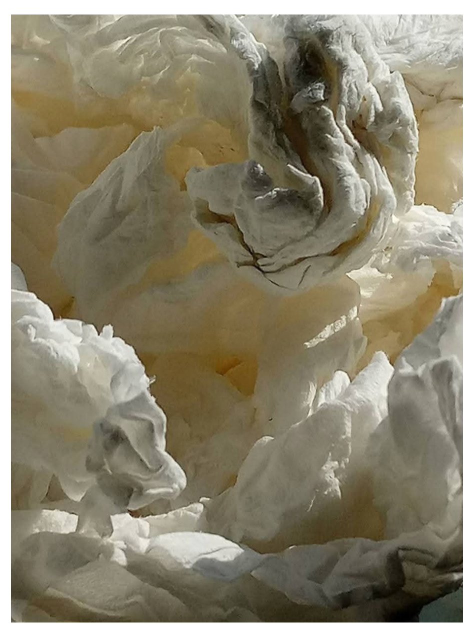
أما التكوين البصري في أعمال سعيد العبد، فهو يعيد تعريف مفهوم الملمس في الصورة الفوتوغرافية، حيث لا يكتفي الفنان بتصوير المنديل كغرض مادي، بل يصور خيال المنديل وما يمكن أن يوحي به. ففي اللوحات التي يطغى عليها البياض الناصع، نشعر ببرودة الثلج أو طهر السحاب العالي، بينما في الصور التي تتكئ على خلفيات زرقاء أو إضاءات دافئة، ننتقل مباشرة إلى عوالم سريالية تكسر حاجز الواقع الملموس لتفتح آفاقاً لا نهائية للخيال.

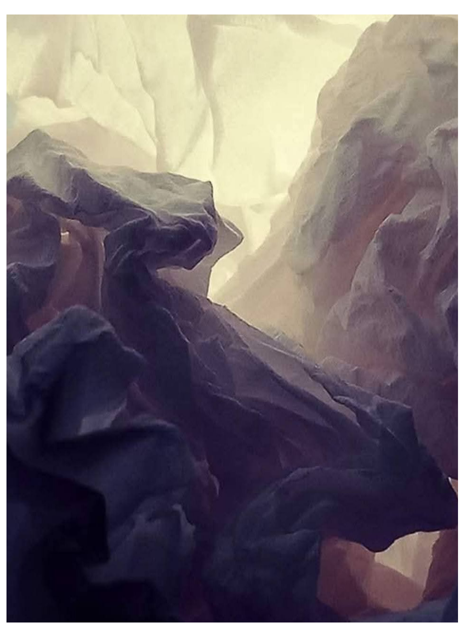
تلعب عدسة الكاميرا هنا دوراً محورياً في إعادة صياغة

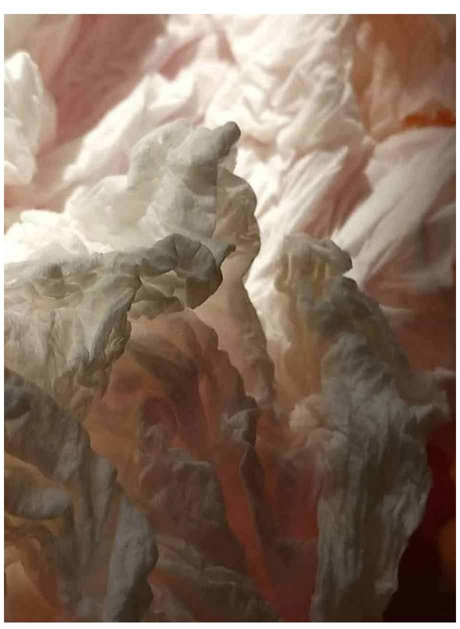
لحظة خلود فني متجسدة في كادر فوتوغرافي محكم، ليثبت للعالم أن الإبداع الحقيقي لا يحتاج بالضرورة إلى خامات باهظة أو مواد صلبة ليعبر عن نفسه، بل يحتاج إلى روح فنان قادرة على استخراج الجمال من قلب الضعف، وقبضة تعرف كيف تستنطق الصمت الكامن في التفاصيل المهملة. إنها دعوة مفتوحة للتأمل في الجمال المطلق الذي قد يسكن أبسط الأشياء من حولنا إذا ما نُظر إليها بعين تقدر قيمة التحول وقدرة الفن على خلق حياة كاملة من قطعة ورق مهملة.

خلود الهشاشة

تلك المفارقة الجمالية والفلسفية التي يطرحها العمل تمثل خلود الأشياء الهشة؛ فالمنديل الورقي في طبيعته هو رمز لكل ما هو زائل ومؤقت، مادة صُممت لتُستخدم لثوانٍ ثم تُلقى في سلة المهملات، فهي ذروة الهشاشة المادية.







استنطق المادة الصماء منطلقاً إلى فضاء التأويل

وعلى صعيد اللون والضوء، تتجلى عبقرية العبد الفوتوغرافية في قدرته على جعل الضوء يعبر من خلال مسام المناديل الملونة لا أن يسقط عليها فحسب. تظهر الألوان هنا وكأنها تتسرب من داخل النسيج الورقي، مما يخلق تدرجات انسيابية ناعمة تحاكي شفافية اللوحات المائية وقدرتها على النفاذ إلى الوجدان. يسكن الضوء في ثنايا الورق الملون ويتحول إلى نبض يسري في عروق الشخوص الورقية، مما يمنحها إيحاءً بوجود دماء ولحم تحت جلدها الورقي المرهف، لا سيما في تلك التدرجات التي تمزج بين الأحمر القاني والبرتقالي المتوهج لتمنح التكوينات حرارة الكائنات الحية ونبضها البيولوجي. اللون هنا ليس طبقة خارجية مضافة، بل هو سيمفونية بصرية تُستحضر عبر اختراق الضوء للمادة، مما يخلق حالة من الشفافية والعمق تجعل الكتلة تبدو مضيئة من أعماقها ومسكونة بحياة خفية.

سيمفونية الضوء

تلك الكائنات التي يصيغها العبد ليست مجرد أشكال ورقية عشوائية، بل هي تجسيد لحالات إنسانية معقدة واستحضار لغبار الورق في صورة أرواح هائمة. نلمح في طياتها انحناءات صوفية تعكس الزهد والتأمل، أو وقوفاً شامخاً يحاكي الصمود في وجه العواصف، أو التواءات تعبر عن الالتفاف حول الذات في لحظات الضعف. وبسبب التجاعيد الطبيعية التي يفرضها الفنان على المنديل، تكتسب هذه الشخوص هيبة الزمن وكأنها وجوه أتعبتها التجارب الإنسانية الطويلة أو تماثيل أسطورية استيقظت من سباتها. هذا الاستغلال الذكي المنظور، فهي ترفع من شأن التفاصيل الدقيقة وتحول الملمس الورقي إلى تجربة حسية ملموسة عبر إظهار التباين الحاد بين القمم والقيعان داخل الطيات، مما يخلق دراما بصرية تجعل المتلقي ينفصل تماماً عن فكرة المادة الأولية وينغمس في عالم من الدهشة المحضة.

خيال الملمس

إن هذا المزيج بين الهشاشة والخلود هو جوهر فلسفة العبد، فهو لا يطوي الورق فحسب، بل يطوي المسافة



الشاسعة بين العادي والمقدس، وبين الزائل والباقي. إنه يحول لحظة الفناء التي يمثلها المنديل الورقي إلى لكن عندما يتدخل الفنان سعد العبد، فإنه يمنح هذه الهشاشة عمراً آخر يتجاوز وظيفتها الأصلية من خلال عدة مستويات:

التحول من الزوال إلى الأثر: عبر العدسة الفوتوغرافية، تتجمد تلك اللحظة التي قبضت فيها يد الفنان على الورقة، فتتحول الطية العابرة إلى وضعية فنية ثابتة لا تفنى. الصورة هنا تمنح المنديل الخلود الذي لا يملكه في الواقع المادي.

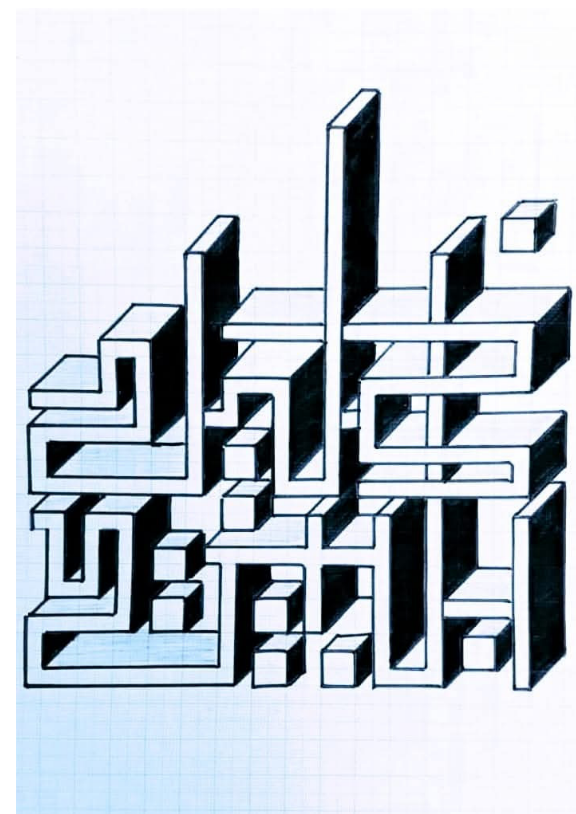
محاكاة الصلابة: عندما تظهر التكوينات الورقية وكأنها منحوتات صخرية أو رخامية، فإنه يستعير صفة الخلود المرتبطة بالحجر ويخلعها على الورق. المشاهد يرى قوة وجبروتاً في مادة يدرك عقله أنها ضعيفة، وهذا التضاد هو جوهر المعنى.

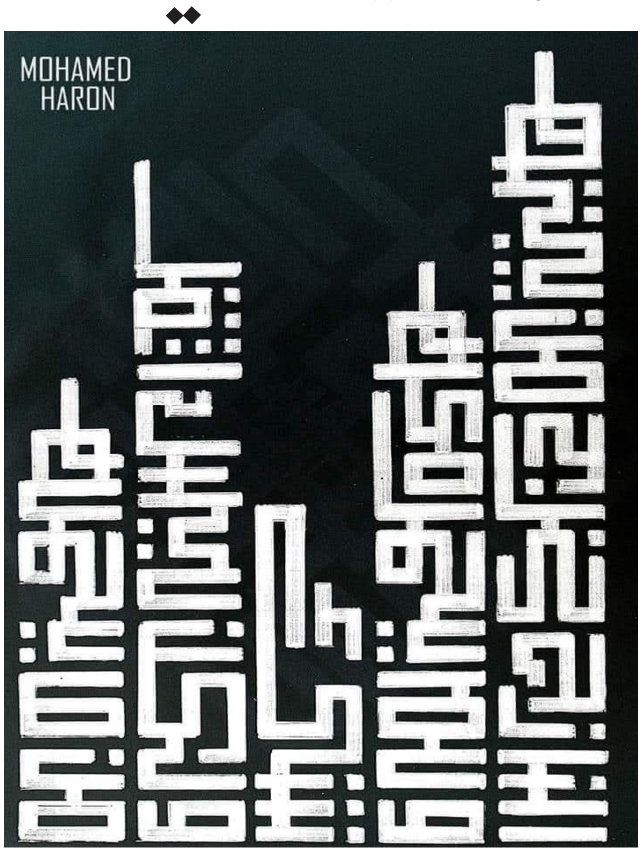
القيمة الفلسفية: الخلود هنا ليس للمادة نفسها التي قد تبلى، بل للفكرة وللحالة الإنسانية التي جسدتها تلك الطيات. الهشاشة تصبح خالدة لأنها نجحت في أن تكون وعاءً لمشاعر وأفكار كونية، مما يجعلها تعيش في ذاكرة المتلقي كعمل فني لا كقطعة نفايات.

بإيجاز، خلود الهشاشة هو انتصار الرؤية الفنية على ضعف المادة، وقدرة المبدع على جعل اللاشيء كائناً عصياً على النسيان.

عمارة الحرف في تجربة محمد هارون

هندسة الروح وعظمة الأثر اليدوي



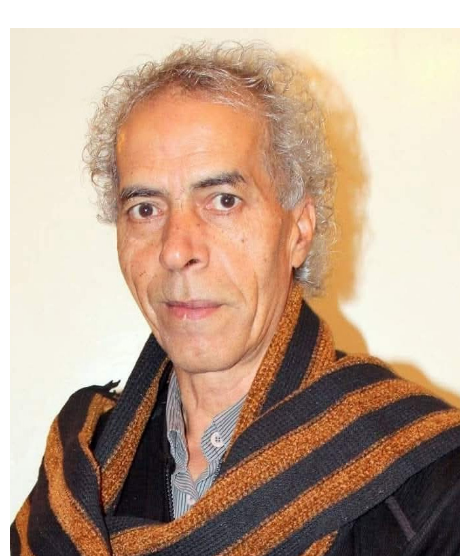



يجرد حروفه البصرية ليعيد ابتكار الهوية

تتجلى تجربة الخطاط الليبي محمد هارون كبنيان بصري شامخ يتجاوز حدود الكتابة التقليدية ليدخل في رحاب الهندسة الروحية حيث تتشكل أعماله وفق رؤية معمارية رصينة تجعل من الحرف لبنة في بناء كوني متكامل ويبدأ هذا الإبداع من الأصالة اليدوية المطلقة التي يرفض فيها هارون استلاب الآلة متمسكاً بروح القصبة ونبض المحبرة فاللوحة عنده ليست نتاجاً آلياً بل هي مخاض طويل من الصبر تظهر فيه آثار السحب والدفع وضغط القلم مما يمنح الحرف حيوية بشرية دافئة تعجز البرمجيات الرقمية عن محاكاتها أو تعليبها في قوالب صماء.

ويرتكز البناء البصري في أعماله على هندسة بناء فائقة الدقة تتجلى في التشابك الهندسي المعقد الذي يشبه تداخل الأقواس في العمارة الإسلامية العتيقة حيث تلتف الحروف وتتصاعد في نسق رياضي مدروس يحقق أعلى درجات التوازن الكتلي فلا يطغى جانب على آخر ولا تزدحم كتلة على حساب أخرى بل تتوزع الأوزان البصرية بذكاء فطري يمنح المشاهد شعوراً بالاستقرار والسكينة ويظهر هذا الانضباط في تكوين النماذج التي تبدو كأنها مساقط معمارية لقصور خيالية حيث تلتقي الخطوط المستقيمة بالانحناءات اللينة في عناق هندسي

فلسفة الحرف بين صرامة الهندسة وروح العصر



يجمع بين قوة الثلث الجلي وليونة الكوفي.

ويبرز الفراغ في فلسفة هارون كعنصر تكويني لا يقل أهمية عن الحرف ذاته فهو يدير الفراغات البينية أو الخلوات بحرفية عالية تجعل اللوحة تتنفس وتسمح للعين بالانتقال بسلاسة بين مفاصل النص وتكتمل هذه

الهيبة البصرية من خلال التعتيق والخلفيات التي يختارها بعناية فائقة حيث يمنح الورق ملمساً تاريخياً يوحي بالقدم والخلود وكأن اللوحة وثيقة خرجت من زمن بعيد لتستقر في الحاضر وتلعب هذه الخلفيات دور الحاضن الدافئ للحرف مما يعزز من عمق التكوين ويجعل الكتلة الخطية تبرز في فضاء ثلاثي الأبعاد.

إن ما يميز تجربة هارون هو ذلك الارتجال المنضبط الذي يجمع بين حرية المبدع وصرامة المهندس فهو يمتلك القدرة على تطويع النص وتشكيله بمرونة عالية لكنها مرونة تخضع لقانون الميزان والنقطة مما يجعل أعماله مزيجاً عبقرياً بين العاطفة الجياشة والعقل الرياضي

الرصين وبذلك تظل تجربته حصناً منيعاً للأصالة الفنية قادرة على الصمود أمام جفاف العصر الرقمي بفضل ما تكتنزه من روح بشرية وهندسة جمالية ترفض التكرار وتصنع من الحبر الأسود عمارة للنور والجمال باقية على مر العصور.

التكوين المعماري للحرف: قراءة في المنهج التصميمي للفنان محمد هارون

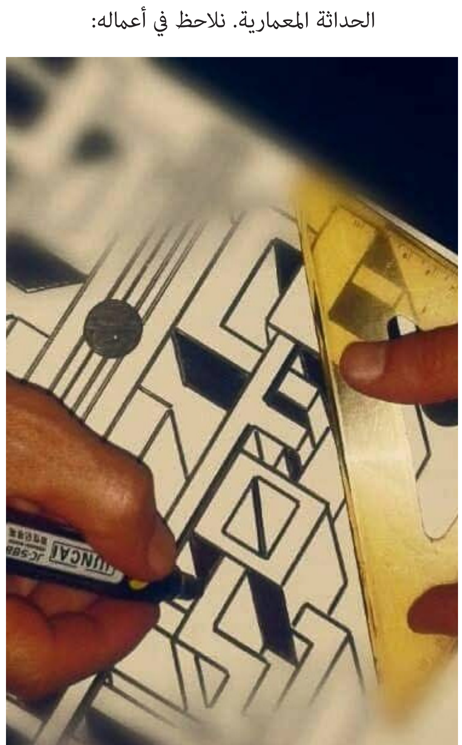
تجسد تجربة الفنان محمد هارون محطة مفصلية في تاريخ الفنون البصرية العربية، حيث انتقل بالخط العربي من حيزه التقليدي كمادة مقروءة على السطوح المستوية إلى كونه كياناً هندسياً ونحتياً يشغل الفراغ. هذه التجربة تمثل إعادة صياغة جذرية لعلاقة الحرف بالمكان، مستندة إلى إرث الخط الكوفي ومنفتحة على آفاق التكنولوجيا الرقمية.

تكمن عبقرية هذه التجربة في فك الارتباط بين الحرف والورقة. لقد نجح هارون في تحويل الحرف من صبغة لونية ثنائية الأبعاد إلى كتلة فراغية تخضع لقوانين الفيزياء والمعمار. هذا الانتقال يمثل تحولاً من الخط كـ فعل كتابي إلى الخط كـ فعل بنائي؛ حيث تصبح الحروف أعمدة، والقواعد الهندسية جدران، والفراغات المحصورة بين الحروف مداخل وممرات بصرية.

العمل هنا لا يكتفي بمحاكاة الشكل، بل يخلق علاقة ديناميكية مع الضوء والظل؛ فالمجسمات الحروفية في أعماله تمتلك ظلاً حقيقياً وعمقاً ملموساً، مما يجعلها أقرب إلى النصب التذكارية التي تتنفس في الفراغ المحيط بها، وتفرض حضورها كقوة نحتية مستقلة.

عصرنة الخط الكوفي والهندسة التجريدية

اتخذ هارون من الخط الكوفي منطلقاً أساسياً لمشروعه، نظراً لما يتمتع به هذا الخط من خصائص هندسية ورياضية فطرية. لكنه لم يقف عند حدود القواعد التاريخية، بل ذهب نحو تجريد الحرف وتطويره ليواكب الحداثة المعمارية. نلاحظ في أعماله:



التجريد الهيكلي: تبسيط الحروف إلى وحدات هندسية نقية (مربعات، مستطيلات، دوائر صلبة) دون الإخلال بهوية الحرف الأصلية.

المنطق المعماري: تحويل الترويسات والمدات في الخط الكوفي إلى عناصر إنشائية تحمل ثقل الكتلة، مما حول اللوحة الخطية إلى مخطط هندسي لناطحة سحاب أو صرح مدني.

التوازن البصري: القدرة على توزيع الكتلة في الفراغ بشكل يحقق استقراراً بصرياً يجمع بين صرامة التجريد وليونة التشكيل العربي.

الذكاء الاصطناعي في خدمة الرؤية الفنية

لم يكن توظيف الذكاء الاصطناعي في تجربة محمد هارون مجرد وسيلة لإنتاج صور عشوائية، بل عمل كأداة نمذجة متقدمة ومختبر افتراضي لتطوير الرؤية الفنية.

تجلى دور التقنية في عدة مستويات:

محاكاة الخامات المعقدة: مكنت التقنية الفنان من تصور حروفه بخامات صلبة وفخمة كالرخام الإيطالي، والنحاس المصقول، والجرانيت، مع محاكاة دقيقة لانعكاس الضوء على هذه الأسطح، وهو ما يصعب تحقيقه يدوياً بذات الدقة والسرعة.

اختبار المنظور الفراغي: أتاح الذكاء الاصطناعي للفنان رؤية المجسم من زوايا متعددة وفي بيئات عمرانية مختلفة، مما ساعد في التأكد من فاعلية الكتلة الحروفية كعنصر نحتي قبل الشروع في التنفيذ الفيزيائي.

توليد التكوينات الهجينة: ساهمت الخوارزميات في استكشاف تداخلات بصرية جديدة بين الحرف وبيئته، مثل دمج العناصر الطبيعية (النباتات) مع الكتل الهندسية الصلبة، مما خلق توازناً بين الصناعي والطبيعي.

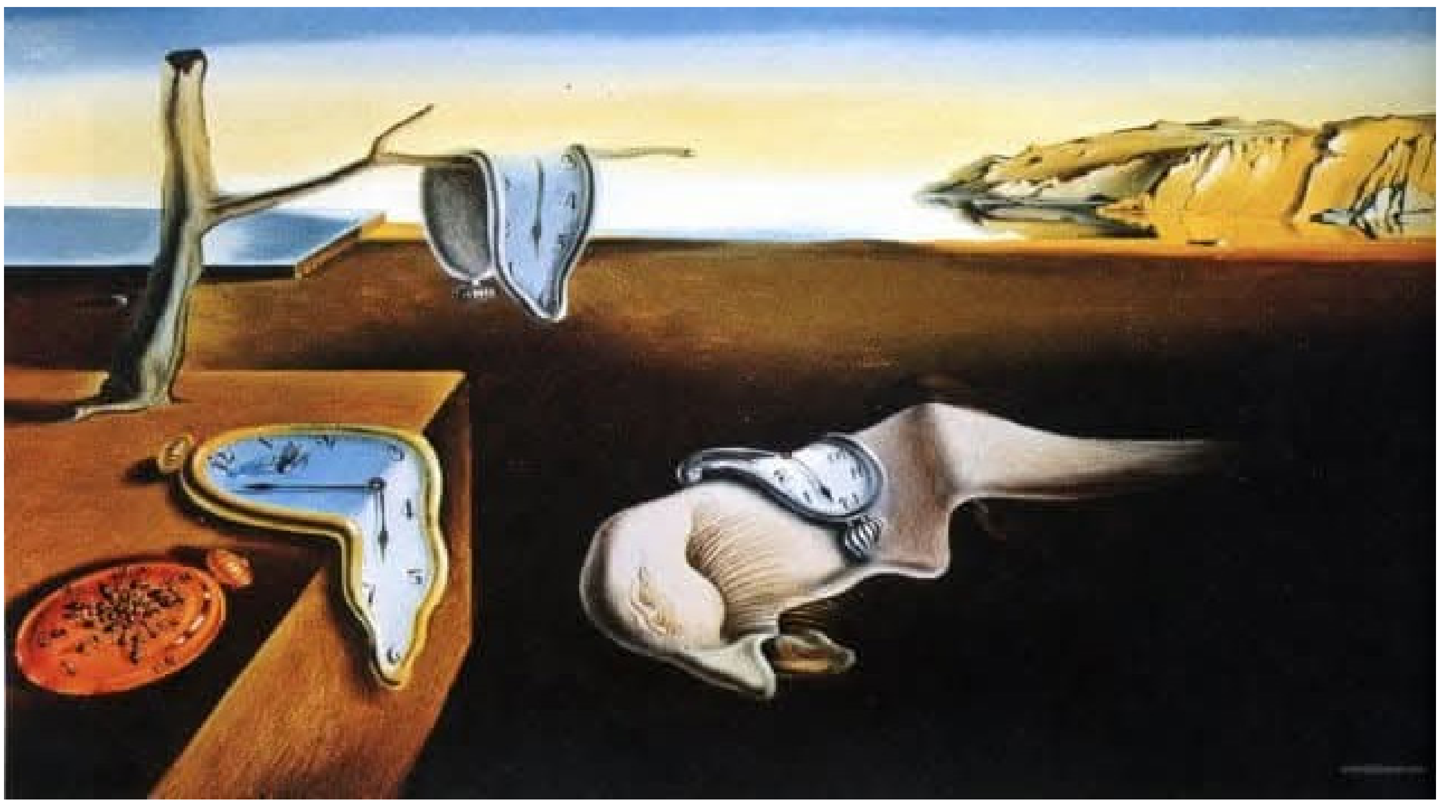
تمثل هذه التجربة الشاملة للفنان محمد هارون إعادة تعريف للمهنة الوظيفية للخطاط؛ فهو لم يعد مجرد ناسخ أو مزخرف، بل أصبح مهندساً للهوية ومصمماً للفراغ، يستخدم أحدث أدوات العصر لبعث الروح في حرف قديم، محولاً إياه إلى لغة بصرية عالمية تخاطب المستقبل.

على الناصية
الأخرى
ملاك يعربد
بذاكرتي
ينصب فخاخا
لأنتصاراتي المؤجله
بنكهة الهزيمه
أستغفر لحظاتي
المطويه
بحكمة الله
وبعض الصلوات
المنتشيه
بجنون القدر
ليس ذاك
البحر الممتلئ
بقلبي
يؤلمني
بل أمواجه
المتلاطمه
على صخور
عقيمه
تنذر بالخواء
وتقتات
على طقوس
الخيبه
أعلم انني
أذرع الحلم
بعيدا
في نواميس
لا تطالها الأمطار
ولا حتى
بزوغ القمر
وحده الحب
زاد رحلتي
قليل من
الحنين
أبتسامات
محنطه في
جدار الزمن
تصنع
سيرةالجنون
عيدو الحسين- نحات وتشكيلي/ سوريا





سيولة الزمن وعبثية السؤال



عتبة العنوان البصري: المشجب والساعة

يوفر العنوان أسئلة على مشجب منسي مدخلاً بصرياً بامتياز؛ فالمشجب في القصيدة هو المعادل الموضوعي لغصن الشجرة اليابس في لوحة دالي. كلاهما أدوات «تعليق». في اللوحة، يُعلق دالي الزمن (الساعات)

كأنه ثياب قديمة، وفي القصيدة يعلق الحلي الأسئلة على مشجب النسيان. هذا التناغم البصري يوحي بأن كلاً من الزمن والسؤال فقدا وظيفتهما الصلبة، وأصبحا في حالة من الارتخاء والعدم.

سريالية الوقت: حين يذوب الآن

في المقطع الأول، يسأل الشاعر: «كيف الوقت يغدو إن خذلتونا». هذا التساؤل ليس زمنياً بقدر ما هو وجودي. في لوحة دالي، نرى الساعات تذوب وتفقد تماسكها، تعبيراً عن نسبية الزمن وانهياره أمام الذاكرة أو الحلم.

القصيدة تعزز هذا المشهد؛ فالوقت عند الحلي لا يسير بخط مستقيم، بل هو وقت نازف ومتخاذل، إن ميوعة الساعات عند دالي هي التجسيد البصري لتيه الشاعر في أسئلته التي لا تجد مجيباً، وكأن الإجابة ذابت كما تذوب الساعة على حافة المنضدة.

الطبيعة الصامتة.. والسر الغائب

في المقطع الثاني، تُحيلنا القصيدة إلى الأمطار والأشجار والأنهار التي تعرف مكمن الأسرار لكنها لا تجيب. بالنظر إلى خلفية لوحة دالي (منحدرات كاب دي كريوس)، نجد تلك الطبيعة الصخرية القاسية والصامتة.

هناك تناغم مدهش هنا: الشاعر يستنطق الطبيعة فترد بالصمت أو الإحالة إلى المجهول، ودالي يضع ساعاته الذائبة في بيئة طبيعية تبدو وكأنها نهاية العالم أو بدايته السحيقة. كلاهما (الشاعر والرسام) يضعان الإنساني (السؤال/ الساعة) في مواجهة الكوني (النسيان/ الطبيعة الصامتة) لتكريس فكرة الاغتراب.

سيادة الآه وثبات الذاكرة

ينتهي المقطع الثالث بصمت مطبق ونقاط فراغ، وهو ما يوازي المساحة الفارغة والمنبسطة في اللوحة.

في النص: صار سؤالنا بدداً.. ومرّ الصوت دون صدى.

في اللوحة: هدوء مخيف، سكون تام، وزمن معطل.

إن الآه التي تحولت إلى نشيد في القصيدة هي المعادل الصوتي للكتلة الغامضة الموجودة في مركز لوحة دالي (التي تشبه وجهاً نائماً أو جنيناً تحت ساعة ذائبة). هذا الكائن يمثل الذات الإنسانية المحطمة تحت وطأة الزمن، تماماً كما تملأ الأحزان دنيا بطل القصيدة.

مشهد الانهيار الجميل

التناغم بين النص واللوحة يكمن في «جماليات التلاشي». الشاعر خالد الحلي لا يكتب قصيدة، بل يرسم خيبة سريالية بالكلمات. اللوحة تمنحنا مشهد الزمن وهو ينهار، والقصيدة تمنحنا صوت الإنسان

وهو يتلاشى في هذا الانهيار.

النتيجة هي وحدة فنية متكاملة:

المشجب هو الغصن، والأسئلة هي الساعات الذائبة، والنسيان هو ذلك الأفق الشاسع الذي يبتلع كل شيء في نهاية القصيدة ونهاية اللوحة.



[جِدَارِيَّةُ اَلْغِيَابِ: نَصُّ اَلْحِلِّيِّ وَرِيشَةُ دَالِي]
أَسْئِلَةٌ عَلَى مِشْجَبٍ مَنْسِيٍّ
شعر: خالد الحلي

- ١ -
سَأَلْنَاهُمْ
عَنْ اَلْأَيَّامِ كَيْفَ تَصِيرُ لَوْلَاهُمْ
فَقَالُوا نَحْنُ لَا نَدْرِي
فَهَلْ تَدْرُونَ،
كَيْفَ تَكُونُ دُنْيَانَا بِفُرَقَاكُمْ
وَهَلْ تَدْرُونَ،
كَيْفَ اَلْوَقْتُ يَغْدُو
إِنْ خَذَلْتُونَا
وَإِنْ نَحْنُ خَذَلْنَاكُمْ
وَإِنْ خُنْتُمْ وِخُنَّاكُمْ
وَهَلْ تَدْرُونَ، كَمْ نَزَفَتْ
أَمَانِينَا بِمَسْرَانَا؟
وَمَسْرَاكُمْ؟

- ٢ -
س

َأَلْنَاهَا
عَنْ اَلْأَوْرَادِ كَيْفَ تَفُوحُ لَوْلَاهَا
فَقَالَتْ سَائِلُوا اَلْأَمْطَارَ
وَالْأَشْجَارَ
وَالْأ

َنْهَارْ
سَلُوهَا،
فَهْيَ تَعْرِفُ مَكْمَنَ اَلْأَسْرَارْ
وَإِنِّي لَمْ أَعُدْ أَدْرِي
بِمَا قَدْ صَارَ، أو يَجْرِي

- ٣ -
سَأَلْنَاهُ
لِمَاذَا تَمْلَأُ اَلْأَحْزَانُ دُنْيَاهُ
لِمَاذَا صَارَتْ اَلْآهْ
نَشِيدًا لَا يُطَاقُ اَلْعَيْشُ لَوْلَاهُ
....
....
سَأَلْنَاهُمْ، سَأَلْنَاهَا، سَأَلْنَاهُ
سَأَلْنَا لَمْ نَجِدْ أَحَدًا
فَصَارَ سُؤَالُنَا بَدَدًا
وَمَرَّ اَلصَّوْتُ دُونَ صَدًى

الرابط الجوهري (لماذا هذا النص تحديداً؟)

حين تقرأ الأسطر الأخيرة: «فصار سؤالنا بدداً.. مرّ الصوت دون صدى»، وتنظر إلى لوحة «ثبات الذاكرة»، ستدرك أن خالد الحلي لم يكتب شعراً عابراً، بل قام بـ «ترجمة صوتية» للوحة دالي:

الساعات الذائبة في اللوحة هي «الأسئلة التي صارت بدداً» في النص.

المشجب المنسي في العنوان هو «الغصن اليابس» الذي تتدلى منه الساعة.

الفراغ الساكن في خلفية اللوحة هو «الصوت الذي مرّ دون صدى».

تم نشر هذا النص في زاوية «ثقافات» بجريدة إيلاف الإلكترونية

أرواح من قصدير..

فراغات مسكونة بذاكرة الغياب المعمار الشبحي وهندسة الخواء





بقلم/ أيهم نصر- ليبيا

تتجلى عبقرية قادر عطية في قدرته على نحت الفراغ قبل المادة، حيث يغدو العمل الفني "أشباح" استنطاقاً لعدمية الوجود من خلال الحشد. المنحوتات هنا ليست أجساداً بل هي "آثار" لأجساد غادرت أمكنتها وتركت وراءها أغلفة معدنية تحاكي وضعية السجود والجلوس. هذا التكوين الجماعي يخلق حالة من الرهبة البصرية، حيث تتحول القاعة إلى فضاء يقع في المنطقة البرزخية بين الواقع والمتخيل، وبين الحضور الفيزيائي والغياب الروحي، ليصبح "الأجوف" هو المحرك الرئيسي للدراما التشكيلية.

سيميولوجيا الخامة وبريق التشيؤ

باختياره للألومنيوم، يكسر الفنان قدسية الرداء الأبيض التقليدي للمصليات، مستبدلاً إياه بمادة تعكس عصر الاستهلاك والسرعة. هذه الخامة ببريقها البارد وتجاعيدها الحادة تمنح "الأشباح" درعاً يحمي هشاشتها، وفي الوقت نفسه يحول الكائن المتعبد إلى كائن "مُشيّأ" يعكس محيطه أكثر مما يعبر عن ذاته. إن التلاعب بالضوء فوق السطح المعدني المتعرج يخلق ظلالاً متحركة توحي بالحياة في جماد المادة، وهو تناقض بارع يجعل
من القصدير الرخيص وسيطاً لنقل مشاعر عميقة ومعقدة عن الهوية والاغتراب.

الوجوه المتفحمة وثقوب الذاكرة

تمثل الفتحات السوداء التي تعلو هذه الهياكل قمة التكثيف الرمزي في العمل، حيث تظهر كفوهات بركانية أو وجوه متفحمة طُمست ملامحها تماماً. هذا الغياب القسري للوجه يلغي الفردانية ويصهر النسوة في كتلة واحدة صامتة، مما يعزز من مفهوم "النسيان التاريخي" أو التهميش الاجتماعي. تلك الفجوات المظلمة ليست مجرد فراغ تقني، بل هي ثقوب سوداء تمتص تساؤلات المشاهد حول ماهية هؤلاء النسوة، وهل هن في حالة اتصال مع السماء أم في حالة انحباس داخل أغلفتهن المعدنية القاسية.

فلسفة الطابور وحشد الصمت

إن تنظيم النساء في صفوف منتظمة يحاكي الانضباط الروحي في المساجد، لكنه في الوقت ذاته يطرح تساؤلاً نقدياً حول "نمطية" الوجود الجمعي. هذا التحشيد يحول الطقس الديني إلى لوحة مفاهيمية تناقش ضياع الصوت الفردي وسط الجماعة. الأشباح هنا لا تتكلم، بل تكتفي بالجلوس في طوابير انتظار أبدية، ما بين ذاكرة وطن بعيد وواقع مهاجر مضطرب، لتظل هذه الكتل الفضية شاهدة على ثقل التاريخ وهشاشة الكينونة الإنسانية في مهب التحولات الكبرى.

مصفوفة الغائب الحاضر

تبتعد هذه المصفوفة النحتية عن كونها مجرد تمثيل جسدي لتتحول إلى هندسة للفراغ النفسي حيث يغدو الرداء هو الكيان المادي الوحيد الذي يثبت وجود هذه الكائنات من منظور فلسفي بصري نحن أمام حالة من الحضور عبر الغياب حيث تم استبدال الهوية البيولوجية الوجه والجسد بغلاف خارجي يوحي بالقداسة بقدر ما يوحي بالعزلة

عمارة الهشاشة

من الناحية النحتية الفنان هنا لا ينحت جسدا بل ينحت الحيز الذي تركه الجسد هذه الوجوه والأبدان المجوفة بصريا تعكس فلسفة الخواء المسكون فالرداء لا يستر لحما ودما بل يغلف صمتا مطبقا إن تكرار هذه الكتل بذات الهيئة يخلق إيقاعا رتيبا يجرد الفرد من خصوصيته ويصهر الجماعة في قالب واحد من الانكسار الموحد مما يحيلنا إلى مفهوم الجسد كأثر وليس كمحرك للفعل

قداسة العزلة الجماعية

المصفوفة البصرية توحي للوهلة الأولى بطقس تعبدي لكن بالتعمق في الزوايا الحادة لثنيات القماش نجد أن هذا التجمع ليس تفاعليا كل وحدة نحتية هي جزيرة منعزلة داخل إطار الجماعة

بصريا الخطوط العمودية الناتجة عن وضعية الجلوس توحي بالثبات لكن الانحناءات الطفيفة في الرؤوس المزعومة تعطي إيحاء بالثقل الوجودي فلسفيا هو تجسيد للاغتراب المشترك حيث يشترك الجميع في الرداء والوضعية لكنهم ينفصلون في الخواء الداخلي لكل واحد منهم

الحجاب كدرع نفسي

في هذا العمل لم يعد الرداء وسيلة ستر دينية أو اجتماعية فحسب بل تحول إلى غشاء دفاعي

الانكسار الهيكلي الثنيات الحادة في الخامة التي تبدو كأنها عولجت لتقسو وتتجمد توحي بأن الرداء هو ما يمنع هذا الكيان من الانهيار التام

إخفاء الهزيمة إن تواري الملامح خلف الأقنعة القماشية هو تعبير بصري عن رفض المواجهة الوجوه هنا ليست غائبة صدفة بل هي منسحبة إلى الداخل هاربة من العين الرقيبة إلى حيز الأمان المظلم داخل الرداء

تضاد القسوة والنعومة

الطريقة التي يصطدم بها الضوء بقمم هذه المنحوتات ويغوص في تجاويفها المظلمة تخلق تضادا يعزز من فكرة الأشباح الظلال داخل الرداء ليست مجرد انعدام ضوء بل هي تمثيل بصري للندوب الروحية والانهزامات التي ذكرتها الفراغ الأسود تحت غطاء الرأس هو الزاوية التي لا تراها العين حيث تسكن الحقيقة غير المعلنة بعيدا عن ضجيج المصفوفة الخارجية

انسجام

هذا العمل النحتي هو بيان بصري عن الانسحاب المنظم الفنان لم يقدم وجوها تتعبد بل قدم حالات من الانتظار الساكن حيث الرداء هو الحقيقة الوحيدة والجسد هو الشائعة إنها دراسة بصرية في كيف يمكن للكتلة الجامدة أن تنطق بمرارة الانكسار دون أن تملك فما وكيف يمكن للجمع أن يكون منتهى العزلة

كيف ينحت الصمت انكساؤات الروح؟

الانسحاب المنظم: تجسيد العزلة الجماعية في فراغ الكتلة

حضور في خواء أشباح الذاكرة الساكنة



أمية جحا: ميكانيكا السخرية السوداء وعمارة الرمز المقاوم

تُعد الفنانة أمية جحا أيقونة استثنائية في عالم الكاريكاتير العربي، ليس فقط لكونها أول فنانة كاريكاتير في العالم العربي تعمل في صحف يومية سياسية، بل لأن ريشتها صِيغت بمداد الانتفاضة، وتحولت من مجرد أداة تعبيرية إلى سلاح ناعم"يمارس فعل المقاومة اليومي.

فيما يلي قراءة نقدية في مسيرتها وتحولاتها الفنية:

الرؤية النقدية: تحولات الريشة من الرمزية الحيوانية إلى أنسنة الصراع

الانزياح من المخلوقات إلى الشخوص

في بداياتها، اتجهت أمية جحا نحو توظيف الرمزية المستمدة من عالم الكائنات والمخلوقات (الطيور، الغربان، الأفاعي) لتجسيد مفاهيم الاحتلال أو الخيانة أو الصمود. كان هذا الأسلوب يمنح اللوحة مساحة من التجريد الفلسفي.

إلا أن التحول الأخير نحو "الشخوص" يعكس نضجاً في الوعي الفني والسياسي؛ فاستخدام الإنسان (المقاوم، الأم، الطفل، الجندي) ينقل اللوحة من حيز الرمز البعيد إلى حيز "الدراما الواقعية". هذا التحول جعل رسالتها أكثر ملامسة للوجدان الإنساني العالمي، حيث تظهر ملامح الألم والإصرار في الوجوه، مما يمنح القضية "وجهاً" لا يمكن تجاهله.

بلاغة النص والشرح: اللوحة المقروءة

تعتمد أمية أسلوباً فنياً يدمج بين الصورة والنص الشارح. من الناحية النقدية، هذا الأسلوب يتجاوز الصدمة البصرية السريعة للكاريكاتير التقليدي ليتحول إلى وثيقة سياسية.

النص لديها ليس فائضاً، بل هو جزء من التكوين البصري، يوجه القارئ نحو قراءة أعمق للحدث.

هذا الأسلوب ساعدها في توثيق الانتهاكات وتفنيد الروايات المضادة، محولةً اللوحة إلى منبر خطابي رصين يخاطب العقل والعاطفة معاً.

الفن كفعل مقاومة (الأنوثة المناضلة)

بصفتها سيدة تقاوم تحت الحصار، نجحت أمية في إضفاء "لمسة أنثوية صلبة" على فن الكاريكاتير الذي احتكره الرجال طويلاً. لم تكتفِ بتصوير الضحية، بل ركزت على "الأرض" كعنصر ولاد ومعطاء، وجسدت المرأة الفلسطينية كحارسة للتاريخ والهوية، مما جعل فنها دفاعاً وجودياً يتجاوز مجرد السخرية السياسية.

لمحات من السيرة والمسيرة

الميلاد والنشأة: ولدت أمية جحا في مدينة غزة عام 1972، وتخرجت في قسم الرياضيات بجامعة الأزهر، لكن موهبتها الفطرية في الرسم غلبت تخصصها العلمي.

المسيرة المهنية: فازت بجائزة الصحافة العربية في دبي عام 2001، وهي عضو في جمعية رسامي الكاريكاتير العالمية.



التضحية الشخصية: تمثل سيرة أمية تجسيداً حياً للمعاناة الفلسطينية؛ فقد استشهد زوجها الأول (رامي سعد) وزوجها الثاني (وائل عقيلان)، مما جعل ريشتها تغتسل بوجع شخصي عام، منح رسوماتها صدقاً قل نظيره.

التأثير: أسست شركة "جحا تون" لرسوم الكرتون، في محاولة لنقل الفن الساخر إلى وسائط بصرية متحركة تصل للأجيال الجديدة.

الخاتمة

إن تجربة أمية جحا هي رحلة من "الصرخة البصرية" إلى "المنهج النضالي". لقد استطاعت أن تجعل من "الفرشاة الساخرة" مؤرخاً وفياً للقضية، محولةً الخطوط البسيطة إلى جداريات صمود تقرأها الأجيال.

"شخوص الحقيقة.. ما وراء الرمز"







رموزها البصرية لا تعتمد على العشوائية بل تبني معماراً

فلسفة التجسيد: لماذا الشخوص الآن؟

في معرضها الجديد، تخلت أمية عن مواربة الرمز. إذا كانت الكائنات والمخلوقات في السابق تمثل قناعاً للسخرية، فإن شخوص مؤخرا هم أبطال الواقع.

الانتقال النقدي: لم يعد المحتل غُرابا" بل صار جندياً بملامح واضحة"، ولم يعد الصمود شجرة بل صار وجهاً لامرأة فلسطينية تظهر تجاعيد يدها تفاصيل الأرض.

الهدف: هذا الانزياح يهدف إلى المواجهة المباشرة. اللوحة عند جحا لا تطلب منك التأويل، بل تضعك أمام مرآة الحدث؛ فالإنسان هو مركز الصراع، وتوثيق ملامحه هو جزء من حماية الرواية الفلسطينية من المحو.

بلاغة التفسير: النص كدرع بصري

يلاحظ في أعمال هذا العام إصرار أمية على «النص المفسر» داخل الكادر. نقدياً، يمكن اعتبار هذا الأسلوب فن التوثيق الساخر.

هي لا ترسم نكتة، بل ترسماوقفاً سياسياً.

وجود الشرح يحول اللوحة من عمل فني جمالي إلى بيان نضالي. في زمن التضليل الرقمي، تصبح كلمات أمية المرافقة لرسومها «صمام أمان» يمنع تأويل اللوحة بغير سياقها العربي المقاوم.

مسيرة عُمّدت بالدم والالفرشاة

لا يمكن قراءة أعمالها الأخيرة دون استحضار سيرتها التي تشبه تضاريس غزة:

الأيقونة الاستثنائية: هي أول رسامة كاريكاتير عربية تقتحم الصحافة اليومية السياسية، مكسرةً احتكاراً ذكورياً لهذا الفن الصعب.

الصدق الوجداني: مسيرتها ليست مجرد مهنة، بل هي حياة؛ فكونها «زوجة شهيدين» منح ريشتها شرعية أخلاقية تجعل كل خط ترسمه يبدو وكأنه نابع من جرح شخصي.

رقمية: رغم محاولات حجب صفحاتها (كما حدث في سنوات سابقة)، يظهر عام 2026 قدرتها على التجدد، مستخدمةً فنها لتجاوز الحصار المادي والرقمي.

الخلاصة النقدية

معرض أمية جحا في 2026 هو إعلان عن انتقال الكاريكاتير من «فن التعليق» إلى «فن الشهادة». إنها لم تعد ترسم لتُضحكنا على عدونا، بل ترسم لكي لا ننسى ملامحنا وسط الركام. ريشتها اليوم أكثر رصانة، وشخوصها أكثر إنسانية، ونصوصها أكثر حدة.

[٤/٢٦، ٩:٥٦ م] بنت الشريدي: أرواح من قصدير..

فراغات مسكونة بذاكرة الغياب

المعمار الشبحي وهندسة الخواء

تتجلى عبقرية قادر عطية في قدرته على نحت الفراغ قبل المادة، حيث يغدو العمل الفني «أشباح» استنطاقاً لعدمية الوجود من خلال الحشد. المنحوتات هنا ليست أجساداً بل هي آثار لأجساد غادرت أمكنتها وتركت وراءها أغلفة معدنية تحاكي وضعية السجود والجلوس. هذا التكوين الجماعي يخلق حالة من الرهبة البصرية، حيث تتحول القاعة إلى فضاء يقع في المنطقة البرزخية بين الواقع والمتخيل، وبين الحضور الفيزيائي والغياب الروحي، ليصبح «الأجوف» هو المحرك الرئيسي للدراما التشكيلية.

سيميولوجيا الخامة وبريق التشيؤ

باختياره للألومنيوم، يكسر الفنان قدسية الرداء الأبيض التقليدي للمصليات، مستبدلاً إياه بمادة تعكس عصر الاستهلاك والسرعة. هذه الخامة ببريقها البارد وتجاعيدها الحادة تمنح «الأشباح» درعاً يحمي هشاشتها، وفي الوقت نفسه يحول الكائن المتعبد إلى كائن «مُشيّأ» يعكس محيطه أكثر مما يعبر عن ذاته. إن التلاعب بالضوء فوق السطح المعدني المتعرج يخلق ظلالاً متحركة توحي بالحياة في جماد المادة، وهو تناقض بارع يجعل من القصدير الرخيص وسيطاً لنقل مشاعر عميقة ومعقدة عن الهوية والاغتراب.

الوجوه المتفحمة وثقوب الذاكرة

تمثل الفتحات السوداء التي تعلو هذه الهياكل قمة التكثيف الرمزي في العمل، حيث تظهر كفوهات بركانية أو وجوه متفحمة طُمست ملامحها تماماً. هذا الغياب القسري للوجه يلغي الفردانية ويصهر النسوة في كتلة واحدة صامتة، مما يعزز من مفهوم «النسيان التاريخي» أو التهميش الاجتماعي. تلك الفجوات المظلمة ليست مجرد فراغ تقني، بل هي ثقوب سوداء تمتص تساؤلات المشاهد حول ماهية هؤلاء النسوة، وهل هن في حالة اتصال مع السماء أم في حالة انحباس داخل أغلفتهن المعدنية القاسية.

فلسفة الطابور وحشد الصمت

إن تنظيم النساء في صفوف منتظمة يحاكي الانضباط الروحي في المساجد، لكنه في الوقت ذاته يطرح تساؤلاً نقدياً حول نمطية الوجود الجمعي. هذا التحشيد يحول الطقس الديني إلى لوحة مفاهيمية تناقش ضياع الصوت الفردي وسط الجماعة. الأشباح هنا لا تتكلم، بل تكتفي بالجلوس في طوابير انتظار أبدية، ما بين ذاكرة وطن بعيد وواقع مهاجر مضطرب، لتظل هذه الكتل الفضية شاهدة على ثقل التاريخ وهشاشة الكينونة الإنسانية في مهب التحولات الكبرى.

تتجلى ميكانيكا السخرية السوداء عند أمية جحا في قدرتها الفائقة على «تسييل» المأساة؛ فهي لا ترسم الضحكة لذاتها، بل تستخدمها كأداة تشريحية لتفكيك التناقض الأخلاقي في المشهد السياسي، تعتمد هذه الميكانيكا على المفارقة الصادمة، حيث يتقاطع الموت مع تفاصيل الحياة اليومية، مما يخلق نوعاً من الكوميديا الوظيفية التي تحول الانكسار إلى فعل احتجاجي حاد، وتجعل من الكاريكاتير وسيلة لاستفزاز الوعي لا لمجرد الترفيه.

أما ترميزها الهندسي المقاوم، فيمتاز بخصائص بصرية وتقنية فريدة:

التكثيف المعماري للرمز: لا تتعامل مع الرموز (كالمفتاح، البندقية، أو الكوفية) كإضافات هامشية، بل توظفها كأعمدة ارتكاز داخل التكوين الفني. الرمز عندها يمتلك ثقلاً هندسياً يوجه عين المشاهد نحو جوهر القضية مباشرة.

حدّة الخطوط واتزان الكتلة: تمتاز رسوماتها بخطوط حادة وواضحة تعكس صرامة الموقف السياسي، مع توزيع مدروس للكتل البصرية يمنح الشخصية الفلسطينية حضوراً صلباً في مواجهة الفراغ أو العدو، مما



يوحي بالثبات والرسوخ الأرضي.

الترميز العابر للزمان: تنجح في هندسة علاقة بين الرموز التراثية والواقع الآني، بحيث يكتسب الرمز دلالة مستقبلية مقاومة، متجاوزاً كونه مجرد استحضار للماضي ليصبح مخططاً بصرياً للتحرر.